Форма № 12

Заказ № 4250/3 Дата 6/XI 90

Микросъемка 1 экз. позитив экз.

Фотопечать по экз. формат

Снимать стр.

Все

Наименование или шифр издания: Записки классич. отделения Русского археологич. общ-ва т. IX Пг 1917

... 139 т 1000 24.01.85

ЗАПИСКИ

КЛАССИЧЕСКАГО ОТДѢЛЕНІЯ

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

Томъ IX.

Съ приложеніемъ портрета, 55 таблицъ и съ 20 рисунками въ текстѣ.

ПЕТРОГРАДЪ.
Типографія Я. Башмаковъ и К°. (Надеждинская, 43).
1917.

[illegible]

КЛАССИЧЕСКАГО ОТДѢЛЕНІЯ

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

ТОМЪ IX.

Съ приложеніемъ портрета, 55 таблицъ и съ 20 рисунками въ текстѣ.

ПЕТРОГРАДЪ.
Типографія Я. Башмаковъ и К°. (Надеждинская, 43).
1917.

Изданія Русскаго Археологическаго Общества.

Записки Русск. Арх. Общ. Т. XI (ост. въ продажѣ нѣтъ). 3 р. — к.

Извѣстія Русск. Арх. Общ. Тт. III, IV, VII, VIII—по 3 р.; IX и X по 15 р. (Тт. I, II и IV въ продажѣ нѣтъ) . . . . . 42 » — »

Записки Русск. Арх. Общ. Новая серія. Т. I—2 р. 50 к., т. II—3 р., т. III—4 р., т. IV—4 р., т. V—5 р., тт. VI, VII, VIII, IX, X, XI—по 4 р., т. XII—5 р. . . . . 47 » 50 »

Труды Восточнаго Отдѣленія. Т. IX—3 р., т. XIV—3 р., т. XVII—2 р., тт. XX, XXI, XXII—по 3 р. (остальныхъ нѣтъ въ продажѣ) . . . . 17 » — »

Записки Восточнаго Отдѣленія. Тт. I—XXIII—по 4 р. . . 92 » — »

Указатели къ томамъ I—X Записокъ Восточнаго Отдѣленія. 1 » 50 »

Указатели къ томамъ XI—XX Записокъ Восточнаго Отдѣленія. . . . . 2 » — »

Записки Отдѣленія Русской и Славянской Археологіи. Т. III—2 р. 50 к., тт. IV—IX—по 4 р., тт. X, XI—по 2 р., т. XIII—4 р. (тт. I и II въ продажѣ нѣтъ) . . . . 34 » 50 »

Записки Классическаго Отдѣленія. Т. I—4 р., т. II—3 р., тт. III—VIII по 4 р. . . . . 23 » — »

Записки Нумизматическаго Отдѣленія. Т. I (вып. I—IV), 6 р. 60 к., т. II (вып I—II)—2 р. 50 к . . . . 9 » 10 »

Протоколы общихъ собраній за 1899—1908 годы. . . . 4 » — »

Древности Россійскаго Государства. Кіево-Софійскій соборъ. Вып. I—III—18 р. и IV—12 р. . . . . 30 » — »

Сказанія о св. Борисѣ и Глѣбѣ. Facsimile съ Сильвестровскаго списка XVI вѣка, съ предисл. **И. И. Срезневскаго** . . . 6 » — »

Памятники церковныхъ древностей въ Нижегородской губ., архим. **Макарія** . . . . 3 » — »

Описаніе Новгородскаго Софійскаго собора, сост. прот. **П. И. Соловьевымъ**. Съ указателемъ **П. И. Саввантова** . . . . 1 » 50 »

Жизнь и труды П. С. Савельева. **В. В. Григорьева** . . . 2 » — »

Каталогъ русскимъ медалямъ и монетамъ, хранящимся въ музеѣ Русск. Арх. Общ. **Д. И. Прозоровскаго**, изд. 2-е . . . . 1 » — »

Изслѣдованіе о Касимовскихъ царяхъ и царевичахъ. **В. В. Вельяминова-Зернова**. Т. I—3 р., тт. II, III по 2 р. 50 к., т. IV, вып. I—1 р. 25 к. . . . . 9 » 25 »

Словарь джагатайско-турецкій. **В. В. Вельяминова-Зернова** . 2 » — »

ЗАПИСКИ

КЛАССИЧЕСКАГО ОТДѢЛЕНІЯ

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

Томъ IX.

Съ приложеніемъ портрета, 55 таблицъ и съ 20 рисунками въ текстѣ.

ПЕТРОГРАДЪ.
Типографія Я. Башмаковъ и Кº. (Надеждинская, 43).
1917.

Напечатано по постановленію Русскаго Археологическаго Общества.

Секретарь *Б. Фармаковскій.*

11 мая 1917 г.

СОДЕРЖАНІЕ.

ПАМЯТИ ПЕТРА ВАСИЛЬЕВИЧА НИКИТИНА.

I. П. В. Никитинъ, какъ дѣятель Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.

Въ лицѣ безвременно скончавшагося 5 мая 1916 г. П. В. Никитина Императорское Русское Археологическое Общество понесло тяжелую, невознаградимую утрату. Оно лишилось одного изъ усердныхъ, неутомимыхъ своихъ дѣятелей, снискавшаго себѣ въ его средѣ всеобщія уваженіе и симпатіи.

Эта утрата особенно больно отзывается на Отдѣленіи археологіи древне-классической, византійской и западно-европейской, которое около девяти послѣднихъ лѣтъ имѣло П. В. своимъ управляющимъ.

Въ докладахъ нашихъ многоуважаемыхъ сочленовъ—учениковъ и друзей П. В.—въ настоящемъ собраніи найдутъ достодолжную оцѣнку многостороннія ученыя заслуги покойнаго.

На мою долю выпадаетъ честь сказать нѣсколько словъ о П. В., какъ о дѣятелѣ Археологическаго Общества.

24 февраля 1887 г. П. В. былъ избранъ въ число членовъ-сотрудниковъ Общества, а 16 декабря 1897 г. вступилъ въ число его дѣйствительныхъ членовъ.

Въ 1898—1899 гг. П. В., по выбору Классическаго Отдѣленія, исполнялъ обязанности его представителя въ Совѣтѣ Общества.

Наконецъ, 7 октября 1906 г. П. В. былъ избранъ управляющимъ Классическимъ Отдѣленіемъ, смѣнивъ на этомъ посту скончавшагося И. В. Помяловскаго.

Время управленія П. В. Классическимъ Отдѣленіемъ было временемъ весьма оживленной дѣятельности этого отдѣленія, скажу болѣе—временемъ его высокаго процвѣтанія: и многочисленныя вышедшія въ свѣтъ изданія Отдѣленія, и частыя многолюдныя собранія его, и крупныя ученыя предпріятія (въ видѣ раскопокъ и экспедицій) краснорѣчиво о томъ свидѣтельствуютъ.

За періодъ управленія Отдѣленіемъ П. В. вышли слѣдующія изданія Отдѣленія: IV—VIII томы «Записокъ Классическаго Отдѣленія» (1907—1914), редактированные Секретаремъ Отдѣленія С. А. Жебелевымъ, «Ермипія Діонисія Фурнаграфіота» Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, изд. А. И. Пападопуло-Керамевсомъ (1909), «Фрески Панселина въ Протатѣ на Аѳонѣ», изд. В. Т. Георгіевскимъ (1913). Послѣднее время Отдѣленіемъ печатался 2-мъ изданіемъ вновь обработанный В. В. Латышевымъ «Сборникъ греческихъ и латинскихъ надписей, найденныхъ на югѣ Россіи» «Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini», который долженъ выйти въ свѣтъ въ ближайшемъ будущемъ.

Въ 1909 и 1910 гг. Отдѣленіемъ были предприняты раскопки въ Гарни, въ 1912 г. организована экспедиція на Аѳонъ для изученія фресокъ Панселина.

П. В. предсѣдательствовалъ приблизительно въ 60 засѣданіяхъ Классическаго Отдѣленія, состоявшихся за время управленія имъ Отдѣленіемъ. Еще за недѣлю до смерти П. В. руководилъ засѣданіемъ Отдѣленія 27 апрѣля 1916 г. Лица, выступавшія съ докладами въ собраніяхъ Общества, прекрасно знаютъ, какъ пріятно было читать, когда П. В. сидѣлъ на предсѣдательскомъ мѣстѣ. П. В. относился къ докладамъ и къ возникавшимъ по поводу этихъ докладовъ преніямъ всегда съ рѣдкимъ вниманіемъ и, что не менѣе цѣнно, съ большою симпатіею. Нерѣдко онъ и самъ принималъ участіе въ преніяхъ и дѣлился тогда съ сочленами богатствами изъ сокровищницы своей колоссальной эрудиціи. Всегда строго безпристрастный какъ предсѣдатель, П. В. иногда дѣлалъ замѣчанія, звучавшія ироніей надъ ошибочными, слабо обоснованными построеніями докладчика, или недостаточно отдѣланнымъ изложеніемъ, но эта иронія никогда не бывала обидной: всегда въ замѣчаніяхъ П. В. сквозили тѣ любовь и сочувствіе, которыми онъ отмѣчалъ ученыя работы сочленовъ, особенно молодыхъ и начинающихъ, и неизмѣнная благожелательность. Замѣчанія П. В. часто бывали такого рода, что заставляли докладчиковъ въ дальнѣйшихъ занятіяхъ болѣе углубляться въ предметъ и искать болѣе солидныхъ основаній для научныхъ построеній и тѣмъ оказывались въ высокой степени полезными.

Чарующая личность П. В. налагала на все Отдѣленіе опредѣленную печать. П. В. былъ по истинѣ душой Отдѣленія, настоящимъ его Добрымъ Пастыремъ, гласа котораго слушали и на призывъ котораго охотно шли.

Вступивъ въ управленіе Классическимъ Отдѣленіемъ и сдѣлавшись

членомъ Совѣта Общества, П. В. сталъ постояннымъ аккуратнымъ посѣтителемъ засѣданій Совѣта и общихъ собраній. Многіе изъ нашихъ сочленовъ высказывали удивленіе, какъ П. В., обремененный своими служебными дѣлами по Академіи Наукъ, находилъ вообще время и силы для неукоснительнаго посѣщенія частыхъ собраній Общества. П. В. приходилось нерѣдко и предсѣдательствовать въ Совѣтѣ и въ общихъ собраніяхъ Общества, исполняя, за отсутствіемъ помощника предсѣдателя Общества (что̀ въ послѣднее время бывало часто), его обязанности. Какъ въ засѣданіяхъ Классическаго Отдѣленія, П. В. и въ Совѣтѣ и въ общихъ собраніяхъ самымъ внимательнымъ образомъ слѣдилъ за докладами и преніями, вникая всегда въ суть дѣла и дѣлая постоянно весьма цѣнныя указанія.

Въ общемъ собраніи 19 ноября 1915 г. П. В. произнесъ глубоко прочувственное слово, посвященное памяти покойнаго предсѣдателя Общества Великаго Князя Константина Константиновича.

Еще передъ самою смертью П. В. принималъ горячее участіе въ дѣлѣ отправленія Обществомъ экспедицій для охраны памятниковъ древности въ области вновь завоеванныхъ Трапезунда и древняго Ванскаго царства.

Мы не можемъ не вспомнить крупной услуги, которую оказалъ П. В. нашему Обществу и Классическому Отдѣленію въ дѣлѣ печатанія изданій. Благодаря указаніямъ и содѣйствію П. В., Общество получило возможность печатать «Записки Восточнаго Отдѣленія» и «Inscriptiones Ponti» въ типографіи Академіи Наукъ на льготныхъ условіяхъ, какъ «особо полезныя изданія».

Присутствіе П. В. въ засѣданіяхъ Совѣта и въ общихъ собраніяхъ было необычайно цѣнно: отъ его острой наблюдальности не ускользала ни одна мелочь, и это, конечно, должно было благотворно отражаться на предпринимавшихся Обществомъ рѣшеніяхъ.

Я, какъ секретарь Общества, не могу не припомнить, какія важныя замѣчанія всегда дѣлалъ П. В. при ежегодномъ составленіи смѣты Общества и какъ строго онъ слѣдилъ за тѣмъ, чтобы въ предлагавшихся на обсужденіе Совѣта проектахъ его ежегодныхъ отчетовъ не осталось ничего такого, что̀ какъ-либо нарушало стройность, или точность изложенія. Формулировка рѣшеній Совѣта очень часто проходила въ редакціи, предлагавшейся П. В. Когда въ Обществѣ возникали какія-либо разногласія, или тренія, П. В. обыкновенно предлагалъ выходъ, который встрѣчалъ одобреніе обѣихъ спорившихъ сторонъ. Когда въ общихъ собраніяхъ кѣмъ-либо высказывалось сужденіе, грозившее при-

нятію собраніемъ неосновательнаго рѣшенія, П. В. былъ неумолимъ, прося автора предложенія представить болѣе солидное обоснованіе и наводя, такимъ образомъ, Общество на путь правильнаго рѣшенія (припомнимъ слова П. В., сказанныя имъ въ общемъ собраніи 7 января 1909 г. при обсужденіи проекта положенія о знакѣ имени барона В. Р. Розена).

П. В. былъ выбираемъ въ 1906 и 1912 г. въ коммиссіи для присужденія медалей Общества за лучшіе труды въ области археологіи. Интересно отмѣтить и здѣсь ту доброжелательность къ труженикамъ науки, съ которою П. В. настаивалъ на награжденіи сочиненій, хотя бы и не лишенныхъ нѣкоторыхъ недостатковъ, но, несомнѣнно, двигавшихъ науку впередъ, защищая ихъ отъ нападокъ иногда не въ мѣру строгихъ критиковъ (вспомнимъ замѣчанія П. В. по поводу присужденія медали въ 1906 г. Н. П. Покрышкину).

Какъ въ своихъ ученыхъ трудахъ, такъ и въ своей дѣятельности въ Обществѣ П. В. всегда былъ образцовымъ, безупречно-точнымъ исполнителемъ своихъ обязанностей, своего долга. Ко всякому, даже мелкому текущему дѣлу П. В. подходилъ всегда серьезно, со всѣмъ вниманіемъ.

Если П. В. охотно жертвовалъ не малую долю своего драгоцѣннаго времени Археологическому Обществу, то онъ дѣлалъ это совершенно добровольно, свободно, очевидно исключительно изъ сознанія гражданскаго долга, который онъ понималъ какъ служеніе не за страхъ, а за совѣсть на благо родного просвѣщенія всѣмъ, чѣмъ онъ только могъ, и особенно тамъ, куда его звали, гдѣ его желали

Это даетъ намъ полное право утверждать, что П. В. былъ общественнымъ дѣятелемъ, примѣръ котораго достоинъ всяческаго подражанія.

Удивительно симпатичною чертою П. В. была его поразительная скромность. Она дѣлала его человѣкомъ чрезвычайно сдержаннымъ, и это могло производить иногда впечатлѣніе какой-то замкнутости въ себѣ и даже малодоступности. Я не могу не припомнить здѣсь одного мѣста въ рѣчи. съ которой П. В. обратился въ 1901 г. къ лицамъ, подносившимъ ему «Сборникъ статей. изданныхъ по случаю 30-лѣтія его ученой дѣятельности». П. В. пожелалъ намъ тогда, чтобы каждому изъ насъ выпало на долю дожить до 30-лѣтія ученой дѣятельности, быть чествуемымъ. но чтобы у насъ было при этомъ болѣе сознанія своихъ заслугъ и заслуженности оказываемой чести, чѣмъ это было. какъ онъ сказалъ, у него при поднесеніи ему Сборника.

Такія слова понятны, конечно, въ устахъ человѣка, жаждущаго большаго подвига, чѣмъ какой дано было ему свершить, и прежде всего глубоко скромнаго. Не о малодоступности, или замкнутости въ себѣ, мнѣ кажется, говорили внѣшнія манеры П. В., а, скорѣе, о величіи души истиннаго ученаго, настоящаго аристократа духа, который всегда бываетъ скроменъ, ибо мудрецъ знаетъ только то, что онъ ничего не знаетъ, какъ гласитъ древнее изреченіе. Будучи самъ аристократомъ духа, П. В. и другихъ, очевидно, считалъ такими же, а аристократамъ духа, конечно, всегда болѣе цѣнны дѣла, а не слова... И П. В. старался быть полезнымъ Обществу прежде всего именно дѣлами. Вотъ почему П. В. вообще рѣдко выступалъ въ собраніяхъ Общества съ рѣчами, а когда выступалъ, то рѣчи его, полныя мысли и силы, всегда отличались лаконизмомъ.

Весь складъ отношеній П. В. къ Обществу и къ его дѣятелямъ былъ таковъ, что обезпечивалъ ему глубокое моральное вліяніе на все направленіе дѣятельности прежде всего Классическаго Отдѣленія, конечно, а затѣмъ и всего Общества. И вотъ особенно въ силѣ этого вліянія заключается, на мой взглядъ, та огромная польза, которую П. В. принесъ нашему Обществу. Мнѣ думается, не можетъ быть двухъ мнѣній насчетъ того, что П. В. много потрудился на благо Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества, и мы можемъ поэтому вспоминать о П. В. не иначе, какъ съ чувствами, во-первыхъ, сердечной, глубокой благодарности и, во-вторыхъ, гордости, что мы имѣли П. В. въ числѣ своихъ сочленовъ и въ числѣ своихъ духовныхъ вождей.

Б. Фармаковскій.

II. П. В. Никитинъ. Его взгляды на науку и классическое образованіе.

> Numquam nimis dicitur quod numquam satis discitur (Sen. Epist. ad Luc. 27, 9).
>
> Πᾶσα ἐπιστήμη χωριζομένη δικαιοσύνης καὶ τῆς ἄλλης ἀρετῆς πανουργία ἀλλ' οὐ σοφία φαίνεται (Plat. Menex. p. 246 E).
>
> Οὐδὲν μάθημα μετὰ δουλείας τὸν ἐλεύθερον χρὴ μανθάνειν. οἱ μὲν γὰρ τοῦ σώματος πόνοι βίᾳ πονούμενοι χεῖρον οὐδὲν τὸ σῶμα ἀπεργάζονται, ψυχῇ δὲ βίαιον οὐδὲν ἔμμονον μάθημα (Plat. Reip. VII, p. 536 E).

Сдержанный и молчаливый, сосредоточенный въ себѣ и рѣдко высказывавшійся по общимъ теоретическимъ вопросамъ, всецѣло занятый тщательнымъ, иногда кропотливымъ изслѣдованіемъ текстовъ П. В. Никитинъ въ послѣдніе годы своей жизни нерѣдко вписывалъ для себя въ свои рабочія записныя книжки, рядомъ съ замѣтками къ занимавшимъ его Патерикамъ, особо близкія его духу и его затаеннымъ мыслямъ выдержки изъ классическихъ авторовъ, дающія понятіе объ его міровоззрѣніи по вопросамъ этики, житейскаго обихода, политики, но, главнымъ образомъ, по вопросамъ, касающимся науки и образованія.

Да проститъ мнѣ его тѣнь, если я позволилъ себѣ, какъ motto для замѣтки объ его научномъ міросозерцаніи, выписать нѣкоторые изъ этихъ эксцерптовъ, наиболѣе ярко характеризующіе его благородный умъ и его чистую душу.

Отъ себя и отъ другихъ онъ требовалъ прежде всего честнаго, упорнаго труда, не останавливающагося передъ неизбѣжными ошибками, изъ нихъ черпающаго силу для продолженія работы, требовалъ неразрывной связи между научной работой и идеалами свободы и справедливости и рѣзко протестовалъ противъ всякаго насилія надъ духомъ какъ въ области научной мысли, такъ и въ области научнаго обученія.

Въ научныхъ работахъ П. В. и въ его научной жизни, оцѣнка которыхъ будетъ дана въ докладахъ моихъ коллегъ, принципы эти осуществлялись на дѣлѣ; въ строго дѣловыхъ рамкахъ своихъ изслѣдованій П. В. никогда не находилъ мѣста для общихъ разсужденій и принципіальныхъ заявленій.

Свободнѣе чувствовалъ онъ себя тамъ, гдѣ онъ призванъ былъ характеризовать дѣятельность другихъ, частью живыхъ, частью мертвыхъ своихъ учителей, коллегъ и учениковъ: въ сравнительно многочисленныхъ имъ написанныхъ некрологахъ, въ оцѣнкахъ диссертацій и другихъ научныхъ работъ, въ отзывахъ о кандидатахъ на то или другое почетное званіе, даваемое Академіей Наукъ.

Къ сожалѣнію, критическихъ отзывовъ П. В. написалъ мало. Рецензій онъ не писалъ: не любилъ, очевидно, этого труда, не подходившаго къ его научному и душевному укладу, чуравшемуся всякой спѣшной работы и избѣгавшему полемики тамъ, гдѣ она не была настоятельно необходимой [1]). Характерно, что и сравнительно многочисленные написанные имъ некрологи въ значительной части составлены были ex officio, т. е. по обязанностямъ академика по отношенію къ своимъ покойнымъ русскимъ и иностраннымъ коллегамъ. Единственнымъ исключеніемъ является некрологъ учителя П. В., А. К. Наука, наиболѣе полная и задушевная посмертная характеристика, дающая наибольшее количество матеріала и для оцѣнки личныхъ взглядовъ П. В. на предметъ и задачи классической филологіи.

Ясно, что такой матеріалъ не можетъ даже въ общихъ чертахъ выяснить то, что̀ намъ такъ бы хотѣлось знать. Можетъ быть, переписка его съ его учеными друзьями, мнѣ недоступная, дала бы въ этомъ отношеніи болѣе полный его образъ.

1.

Но кое-что выясняется и такъ. По всему складу своего научнаго мышленія П. В. былъ филологомъ-классикомъ чистой воды. То, что̀ онъ наиболѣе любилъ и цѣнилъ въ научной работѣ, была строгая, самоотверженная, доходящая до конца работа надъ текстомъ, резуль-

---

[1]) Отвѣтъ на вопросъ о томъ, почему П. В. воздерживался отъ писанія рецензій даютъ двѣ фразы П. В. въ характеристикѣ А. К. Наука (Ж. М. Н. П р. 1893, январь, 34): „Это черта той же строгой научной добросовѣстности, которая проявлялась и въ его работахъ: всякій, читавшій ихъ, знаетъ, какъ тщательно воздерживался онъ отъ сужденія о такихъ предметахъ, надъ которымъ не былъ полнымъ хозяиномъ, которыхъ не изучилъ полно и точно“ и „Полемика полемикѣ рознь. Какъ ни хотѣлось бы вѣрить въ облагораживающее вліяніе классицизма, все-таки приходится сознаться, что и въ полемикѣ филологовъ-классиковъ часто проявляетъ себя грубая безвкусица, нетерпимость, недобросовѣстность, нравы „жестокіе“ или даже совсѣмъ непристойные“ (ibid. 42). Право на сужденіе о другихъ П. В. признавалъ только за тѣми, кто сознаетъ, что знаетъ что-либо „лучше другихъ“ (ibid. 46). Себя къ числу этихъ лицъ, по своей научной скромности, П. В., очевидно, не причислялъ.

татомъ которой должно было быть полное пониманіе текста безъ недомолвокъ и неясностей, пониманіе его въ духѣ создавшаго его времени, безъ модернизаціи, но и безъ сухости формальнаго и механическаго пересказа его смысла.

Съ этой точки зрѣнія онъ подходилъ и къ конъектуральной критикѣ, будучи одинаково далекъ и отъ вѣры въ наше рукописное преданіе, хотя бы и самое древнее, и отъ эксцессовъ стремленія исправить то, что на первый взглядъ кажется непонятнымъ и неяснымъ.

Въ некрологѣ В. К. Ернштедта, наиболѣе близкаго ему по духу и по направленію ученой работы, связаннаго узами дружбы съ учителемъ П. В., Наукомъ и ученичества съ другомъ П. В., К. Я. Люгебилемъ, П. В. говоритъ: «Въ то время, когда онъ выступалъ на ученое поприще, въ классической филологіи, какъ и въ другихъ наукахъ, господствовала спеціализація, очень далеко проведенная, а больше всего усилій тратилось филологами на конъектуральную, гипотетическую критику текстовъ. Позднѣе стало входить въ моду пренебреженіе къ этому занятію, и гипотеза, такъ называемымъ консерватизмомъ вытѣсняемая изъ области низшей критики, т. е. оттуда, гдѣ должна была считаться съ очень опредѣленными и стѣснительными условіями рукописнаго преданія, контекста, законовъ языка, въ извѣстныхъ случаяхъ—законовъ стиха, тѣмъ съ большею легкостью стала находить мѣсто въ объясненіи явленій гораздо болѣе сложныхъ, чѣмъ какой-нибудь текстъ, т. е. тамъ, гдѣ число стѣсняемыхъ фантазію условій и ограниченій очень мало, а число мыслимыхъ возможностей не поддается иногда никакому учету. В. К., самъ надѣленный талантами и знаніями конъектуральнаго критика въ такой мѣрѣ, въ какой они давались очень немногимъ, связанный узами тѣсной дружбы съ однимъ изъ самыхъ талантливыхъ и ученыхъ представителей конъектуральнаго направленія, съ покойнымъ Наукомъ, никогда не отрицалъ, но никогда и не преувеличивалъ значенія конъектуральной критики. Онъ никогда, конечно, не согласился бы съ мыслью, что если бы произведенія греческихъ и латинскихъ писателей сохранились въ неповрежденныхъ спискахъ, то для классической филологіи не было бы никакой работы».

Критика, однако, никогда не была для П. В. самоцѣлью; она — слуга филологіи, какъ науки, средство и пріемъ толкованія. «Устроенныя Вейлемъ, говоритъ П. В. въ некрологѣ этого германо-французскаго ученаго, большія изданія избранныхъ произведеній этихъ писателей могутъ считаться лучшими образцами того, безъ сомнѣнія, лучшаго типа изданій, въ которыхъ толкованіе и критика текста находятся въ посто-

янной, неразрывной связи, въ которыхъ толкованіе въ тѣсномъ смыслѣ слова не стремится объяснить того, что никакого смысла не имѣетъ, и критика служитъ не сама себѣ цѣлью, а лишь средствомъ и пріемомъ толкованія».

Исправленіе текста для П. В. была только ultima ratio «Особую цѣнность работы Гомперца, посвященныя филологической обработкѣ отдѣльныхъ текстовъ, получали оттого, что въ нихъ онъ занимался не только такими текстами, для которыхъ признавалъ необходимымъ прибѣгать къ ultima ratio толковательскаго искусства,—къ конъектурѣ, но равное вниманіе удѣлялъ и тѣмъ, для которыхъ безъ помощи этого крайняго средства находилъ новыя объясненія. Ему удалось съ несомнѣнной ясностью опредѣлить смыслъ и полное значеніе многихъ текствовъ, которые прежде или смутно понимались или подвергались произвольнымъ передѣлкамъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ такимъ его успѣхамъ содѣйствовало его рѣдкое для филолога знакомство съ философіей и съ исторіей естествознанія. А иногда и житейская опытность и наблюдательность помогали Гомперцу понять то, чего не могла объяснить чисто книжная ученость другихъ филологовъ».

Превосходные образцы своего пониманія работы филолога-классика П. В. далъ и въ своихъ критическихъ замѣткахъ къ текстамъ классическихъ авторовъ, и особенно въ своихъ изданіяхъ нѣкоторыхъ сочиненій византійскихъ писателей. Особенно поучительно въ этомъ отношеніи изданіе житія Аморійскихъ мучениковъ. Изъ него ясно видно, чего требовалъ отъ себя и отъ другихъ П. В. Это не сводка разночтеній и не полумеханическая перепечатка рукописи, текстъ которой часто непонятенъ самому издателю, а полная обработка текста, понятаго и продуманнаго до конца. Поэтому во введеніи и въ комментаріи мы имѣемъ не только исторію текста и критическій аппаратъ, но полный разборъ текста и со стороны формальной, и со стороны языковой, и со стороны такъ наз. реалій. Словомъ, текстъ вполнѣ готовъ для того, чтобы быть использованнымъ для дальнѣйшей работы надъ нимъ, какъ надъ звеномъ эволюціи человѣческаго духа и однимъ изъ камней для созданія правильной исторической концепціи данной эпохи.

Очень типично, какъ близко подошелъ П. В. самъ въ своей работѣ къ тому типу ученаго, яркую, я бы сказалъ, нѣсколько идеализованную картину котораго онъ набросалъ въ біографіи своего учителя, А. К. Наука. Какъ и Наукъ, онъ былъ «однимъ изъ самыхъ тонкихъ знатоковъ греческаго языка». Какъ и онъ, насколько можно судить по нѣкоторымъ даннымъ, «филологію онъ любилъ больше всего

на свѣтѣ», хотя тутъ П. В. не имѣлъ той прямолинейности германскаго духа, которая не даетъ мѣста сомнѣнію и нѣкоторому скептицизму, иногда даже сдержанной ироніи по адресу слишкомъ большого увлеченія.

Какъ и Наукъ, П. В. «общихъ разсужденій о филологіи не любилъ и склонности къ углубленію въ «Энциклопедію филологіи» не высказывалъ», боясь главнымъ образомъ, какъ можно судить по ряду его замѣчаній въ некрологахъ, потеряться въ фразѣ, ею затемнить существо дѣла, уйти въ безбрежное море гипотезъ, не ограниченныхъ тѣмъ рядомъ сдерживающихъ началъ, которыя ставили языкъ, метрика, рукописное преданіе. Онъ хотѣлъ видѣть филологію наукой и поэтому держался въ рамкахъ изслѣдованія, которое, по его мнѣнію, по самому характеру своему, наиболѣе приближало филологію къ точнымъ наукамъ. Поэтому, какъ и Наукъ, «въ рѣшеніе историко-литературныхъ вопросовъ онъ входилъ только тогда, когда оно должно было основываться на данныхъ языка, стихосложенія и т. п., или было ближайшимъ образомъ необходимо для правильности пріемовъ критики текста».

Съ Наукомъ сближаетъ его и требованіе отъ себя возможно широкой начитанности въ произведеніяхъ греческой литературы какъ классической, такъ и византійской, причемъ это чтеніе всегда сразу же давало и рядъ научныхъ результатовъ въ видѣ отдѣльныхъ наблюденій и замѣчаній, накопленныхъ на тысячахъ листковъ, тщательно распредѣленныхъ и расклассифицированныхъ.

Наконецъ, и такая подробность, какъ добровольное и охотное принятіе на себя огромной черной работы по составленію подробнѣйшихъ указателей и тщательнѣйшей корректурѣ всего печатаемаго, сближаетъ ученика съ учителемъ. Недаромъ же ихъ ученое содружество вылилось въ форму совмѣстнаго составленія «Indicis tragicae dictionis».

Трудно, однако, сказать, къ какой школѣ филологовъ-критиковъ текста относилъ себя П. В. Надо думать, что и тутъ онъ скорѣе всего держался завѣтовъ своего учителя, А. К. Наука, для котораго «самыми славными учителями и самыми великими героями классической филологіи были Бентли, Порсонъ, Эльмсли». Это не мѣшало ему, какъ и его учителю, Науку, высоко цѣнить и тѣхъ, метода которыхъ онъ вполнѣ не раздѣлялъ. Характерны въ этомъ отношеніи его некрологи двухъ учениковъ Кобета, противъ котораго иногда такъ сильно ополчался Наукъ, Набера и ванъ-Гервердена. Ихъ начитанность въ древнихъ авторахъ и выработанное этимъ путемъ чутье языка, которое «во многихъ случаяхъ оказывалось болѣе зоркимъ распознавателемъ погрѣшностей текста

и болѣе счастливымъ изобразителемъ ихъ исправленій, чѣмъ иная метода» (некрологъ Гервердена. З. Ак. Н. 1911, 43), вызывали его полное призваніе и удивленіе.

Стѣсняя самого себя и свое научное творчество рамками критической и экзегетической работы надъ текстами, литературными и документальными, П. В. не отрицалъ необходимости широкихъ сводныхъ работъ, хотя бы и популярныхъ и въ значительной степени построенныхъ на гипотезахъ. Отъ нихъ онъ, однако, требовалъ прежде всего строгой научной базы и отсутствія риторики. Въ этомъ отношеніи очень поучительны его отзывы объ исторіи византійской литературы Крумбахера и «Греческихъ мыслителяхъ» Гомперца.

Вотъ какъ оцѣниваетъ онъ первую: «Онъ, (Крумбахеръ) имѣлъ право сказать, что для этого труда у него не было предшественниковъ: нельзя же въ самомъ дѣлѣ считать предшественникомъ компилятора, кое-какъ, на живую нитку сметавшаго обрывки изъ третьихъ рукъ набранныхъ свѣдѣній о предметахъ, которыхъ не зналъ и не понималъ. Но въ сущности едва ли было бы преувеличеніемъ признаніе, что и для древней греческой литературы, несравненно болѣе разработанной, тогда не было, да и теперь нѣтъ историческаго изложенія, лучше удовлетворяющаго необходимымъ требованіямъ, чѣмъ то, какое дано Крумбахеромъ для литературы византійской [1]). Во всякомъ случаѣ, нельзя не удивляться тому богатству точнаго знанія и тому мастерству, какое онъ проявилъ, сумѣвъ при планѣ труда столь широкомъ изложить своимъ всегда яснымъ и опредѣленнымъ, а чисто живымъ и образнымъ слогомъ все исторически-значительное, отмѣтивъ, гдѣ по свойству матеріала и по состоянію его разработки это было возможно, стадіи развитія литературныхъ темъ и формъ и характерныя черты писательскихъ индивидуальностей, указавъ, никогда не подмѣняя фактовъ фантазіями, основанія того, что̀ дѣйствительно дознано, мотивы того, что̀ предполагается, пробѣлы, которые ждутъ восполненія, поставивъ на очередь новыя задачи изученія

---

[1]) Отношеніе П. В. къ современнымъ трактовкамъ исторіи античныхъ литературъ очень ярко выражены имъ въ его мастерскомъ отвѣтѣ А. И. Георгіевскому по вопросу о предполагавшейся и, къ сожалѣнію, временно осуществившейся реформѣ историко-филологическихъ факультетовъ (къ этому отвѣту мы еще вернемся). Въ немъ на стр. 16 говорится: „Если исторіи классическихъ литературъ суждено когда-нибудь выйти изъ того состоянія, при которомъ она является то скопленіемъ библіографическихъ замѣтокъ и не имѣющихъ для исторіи словеснаго искусства никакого значенія анекдотовъ, то ареною безплодной борьбы гипотезъ съ гипотезами, то, по всей вѣроятности, этотъ выходъ совершится не безъ помощи сравнительнаго изученія литературъ, доступныхъ болѣе точному и всестороннему изслѣдованію".

и самостоятельно обработавъ нѣкоторые отдѣлы такъ, что они явились превосходными изслѣдованіями, настоящими учеными монографіями».

Еще характернѣе для пониманія требованій П. В. къ трудамъ обобщающаго характера его отзывъ о вышеназванной книгѣ Гомперца. «Согласно своимъ взглядамъ на значеніе античной философіи, Гомперцъ хотѣлъ дать такое ея изложеніе, которое доступно было бы широкимъ кругамъ образованныхъ людей. И дѣйствительно, изложилъ предметъ, во многихъ своихъ частяхъ весьма не легкій для общаго пониманія, такъ ясно, изящно и увлекательно, что трудно было бы найти въ какой-нибудь области научной литературы книгу болѣе популярную въ благородномъ смыслѣ этого слова. Но вмѣстѣ съ тѣмъ эта книга, безъ которой нельзя обойтись ни спеціалисту-историку греческой литературы, ни спеціалисту-историку греческой философіи, или вообще науки... Книга представляетъ не компендіумъ, не безжизненный скелетъ положеній, вошедшихъ въ школьный обиходъ науки, а живое выраженіе личной мысли автора, результаты или собственныхъ его изслѣдованій, частію прежде имъ въ монографической формѣ изложенныхъ, частію вновь для этого труда предпринятыхъ, или выводы изъ чужихъ разысканій, авторомъ провѣренные и передуманные, поставленные въ новыя соотношенія, освѣщенные съ новыхъ точекъ зрѣнія. Изложеніе Гомперца, всегда одушевленное и изящное, но отнюдь не манерное, не вычурное, увлекаетъ читателя не забавой фокусовъ риторики и не фейерверками бездоказательныхъ парадоксовъ, выдаваемыхъ за непреложныя истины: оно увлекаетъ потому, что въ немъ чуется вѣра автора въ высокую и всеобщую важность предмета, который онъ излагаетъ, увлекаетъ потому, что воодушевляетъ этой вѣрой и читателя».

2.

Больной вопросъ о классическомъ образованіи вообще, о классической гимназіи и о постановкѣ классическихъ предметовъ на историко-филологическомъ факультетѣ постоянно интересовалъ П. В. и далъ поводъ ему дважды выступить оффиціально со своимъ мнѣніемъ: въ первый разъ, въ 80-хъ годахъ, съ опроверженіемъ мнѣнія А. И. Георгіевскаго о реформѣ историко-филологическихъ факультетовъ въ духѣ принудительнаго классицизма для всѣхъ и во второй въ извѣстной коммиссіи Боголѣпова, гдѣ такъ остро поставленъ былъ вопросъ о реформѣ гимназій.

П. В. былъ сторонникомъ классическаго образованія, но съ боль-

шими оговорками и не безъ сомнѣній. Первымъ условіемъ плодотворности классицизма въ гимназіяхъ онъ считалъ правильную постановку дѣла въ гимназіяхъ, существованіе настоящей классической школы. Что онъ понималъ подъ хорошей классической школой, это онъ до нѣкоторой степени формулировалъ въ некрологѣ А. К. Наука, тамъ, гдѣ онъ говоритъ о взглядахъ Наука на классическое образованіе вообще, высказанныхъ имъ однажды печатно (см. Мѣсяцесловъ 1866. 375 сл.). Судя по тону, въ которомъ написано изложеніе этихъ взглядовъ, П. В., очевидно, имъ сочувствовалъ и раздѣлялъ ихъ. Взгляды эти были умѣренны, трезвы и проникнуты истиннымъ чувствомъ симпатіи къ пріютившему Наука русскому народу. Наукъ—и П. В. явно ему сочувствуетъ—не требовалъ монополіи для классицизма, вполнѣ понимая необходимость и реальнаго, и техническаго образованія и требуя прежде всего хорошей народной школы. Онъ опредѣленно возставалъ противъ какого-то яко бы благотворнаго вліянія классическаго образованія на политическія воззрѣнія учениковъ, т. е. на насажденіе въ нихъ реакціоннаго обзора мыслей. Эта же точка зрѣнія руководила, какъ увидимъ ниже, и П. В. Но при всемъ томъ Наукъ стоялъ за здоровый классицизмъ и былъ въ полной мѣрѣ сторонникомъ хорошей, настоящей классической гимназіи.

Требованія отъ хорошей классической гимназіи П. В. формулировалъ слѣдующимъ образомъ. «Конечно онъ (т. е. Наукъ) думалъ при этомъ о классической школѣ, похожей на ту, въ которой самъ былъ воспитанъ, о школѣ, имѣющей возможность доводить своихъ питомцевъ до той точки знанія, на которой обильное и точное чтеніе произведеній классическихъ литературъ становится источникомъ поученія и наслажденія».

Насколько удовлетворяла этимъ требованіямъ русская Толстовская классическая гимназія, объ этомъ П. В. прямо нигдѣ не говоритъ. Но врядъ ли онъ былъ ею вполнѣ удовлетворенъ. Полемизируя съ А. И. Георгіевскимъ по вопросу объ обязательности особо усиленнаго изученія классическихъ языковъ для всѣхъ студентовъ историко-филологическаго факультета, П. В. дѣлаетъ нѣсколько замѣчаній, изъ которыхъ можно заключить, что онъ не очень вѣрилъ въ панацею классицизма и въ блестящій успѣхъ Толстовской гимназіи. Такъ, по крайней мѣрѣ, я понимаю его осторожныя, но язвительныя слова: «Вѣдь средняя школа съ классицизмомъ, образовывающимъ и воспитывающимъ умъ, говоритъ П. В., развивающимъ воображеніе и чувство, внушающимъ патріотизмъ и разумный консерватизмъ, существуетъ и служитъ пред-

дверіемъ высшей школы. Каждый русскій юноша, прежде чѣмъ вступаетъ въ университетъ, по крайней мѣрѣ, 8 лѣтъ находится подъ дѣйствіемъ классической школы, его зрѣлость, т. е., конечно, и зрѣлость для занятій науками, подвергается тамъ особому испытанію и удостовѣряется особымъ документомъ. И для всѣхъ другихъ факультетовъ университета юноша, прошедшій это преддверіе, продолжаетъ считаться зрѣлымъ; только нынѣшнимъ историко-филологическимъ факультетомъ для спеціальныхъ занятій науками словесными и историческими, т. е. науками наиболѣе близкими къ главному предмету преподаванія средней школы, такой юноша признается незрѣлымъ, отъ него требуютъ, чтобы онъ зрѣлъ еще по меньшей мѣрѣ года четыре на томъ же самомъ солнцѣ классической филологіи, на которомъ онъ ранѣе въ теченіе 8 лѣтъ зрѣлъ, да не вызрѣлъ. Кто вѣритъ въ воспитательную силу средней классической школы, долженъ вѣрить и въ то, что человѣкъ, прошедшій эту школу, можетъ быть допускаемъ къ спеціальнымъ научнымъ занятіямъ безъ опасенія, что онъ впадетъ въ тѣ слабости и пороки, противъ которыхъ предохранительнымъ средствомъ считается классическое образованіе. Я, по крайней мѣрѣ, вѣрю въ эту силу русской средней классической школы; не думаю, чтобы и прежніе главные ея поборники имѣли поводъ въ ней разочароваться. Наши гимназіи имѣютъ, конечно, свои недостатки, но, по всей вѣроятности, это недостатки временные и случайные».

Мнѣ слышится въ этихъ словахъ кое-что недоговоренное и не совсѣмъ вяжущееся съ заявленіемъ о твердой вѣрѣ въ спасительность Толстовскаго классицизма.

Въ 1899 г. И. В. выражается еще осторожнѣе. «Хорошее гимназическое преподаваніе древнихъ языковъ, говоритъ онъ, можетъ само по себѣ оказывать плодотворное образовательное вліяніе»; это и все, что онъ позволилъ себѣ сказать о нашей классической гимназіи, защищая ея право на существованіе. Его главнымъ аргументомъ въ запискѣ, посвященной этой защитѣ, было не отстаиваніе Толстовской школы, а необходимость классическихъ гимназій вообще для развитія русской историко-филологической науки.

Наконецъ, полное признаніе Толстовской школы совершенно не вяжется съ вышеприведенными словами Платона, выписывая которыя И. В. приписалъ «классицизмъ изъ-подъ палки» [1]).

[1]) Въ контръ-запискѣ противъ записки А. И. Георгіевскаго И. В. попутно указываетъ, между прочимъ, и на то, что ему, чистому филологу, не по душѣ былъ односторонне-формальный Толстовскій классицизмъ: въ немъ онъ, какъ большин-

Какъ бы то ни было, въ классическую школу, какъ таковую, П. В., несомнѣнно, вѣрилъ; но, я думаю, и относительно нея сказалъ бы многое изъ того, что̀ было имъ высказано по поводу принудительнаго классицизма въ университетѣ.

Гораздо яснѣе точка зрѣнія П. В. на университетское преподаваніе классической филологіи. И здѣсь онъ въ основѣ раздѣлялъ главные взгляды А. К. На̀ука. Какъ и На̀укъ, П. В. въ своемъ преподаваніи «при чтеніи авторовъ обращалъ больше всего вниманія на то, что̀, какъ кажется, всего важнѣе въ этомъ занятіи для умственнаго развитія, на строгое, точное пониманіе мысли писателя». Результатомъ этого стремленія къ полному пониманію былъ до мелочей тщательный разборъ всего контекста, крайнимъ выводомъ изъ котораго было заключеніе о порчѣ текста и о необходимости его исправленія, причемъ уже самое продумываніе текста указывало пути врачеванія испорченнаго мѣста».

Какъ и На̀укъ, П. В. упражнялъ своихъ слушателей, главнымъ образомъ, на матеріалѣ, имъ самимъ продуманномъ и проработанномъ до конца, надъ проблемами, рѣшеніе которыхъ имъ самимъ давно уже было найдено.

Къ реальнымъ объясненіямъ онъ относился холодно. Ему казалось, что они не даютъ того матеріала для самостоятельной работы, который въ изобиліи вытекаетъ изъ критики и интерпретаціи текста. Ему, какъ и На̀уку, казалось, что реальныя объясненія «при чтеніи авторовъ въ большинствѣ случаевъ слушателю приходится усвоять, какъ нѣчто вполнѣ готовое, безъ всякихъ разсужденій, совершенно пассивно».

При всей своей любви къ классической филологіи и глубокомъ убѣжденіи въ необходимости созданія русской школы филологовъ-классиковъ, тяготѣющихъ, главнымъ образомъ, къ греческому міру, столь близкому Россіи во всѣ времена, П. В. отнюдь не былъ фанатикомъ классицизма, ясно и трезво сознавая равноправіе большинства наукъ между собою и вредное вліяніе какой бы то ни было принудительной монополіи въ этой области.

Предполагавшееся уничтоженіе преподаванія древнихъ языковъ въ средней школѣ огорчало его, прежде всего, потому, что онъ видѣлъ въ

ство борцовъ противъ Толстовской школы (не противъ классицизма, какъ таковаго), видитъ причину недружелюбнаго отношенія общества къ классицизму и предубѣжденія противъ спеціальныхъ занятій классической древностью. „Можетъ быть, говоритъ П. В. (стр. 10), это недовольство и исчезнетъ или ослабнетъ, когда нашъ гимназическій классицизмъ утратитъ свой односторонне-формальный характеръ".

этомъ гибель, грозящую преподаванію всего историко-филологическаго цикла наукъ. Изъ этой точки зрѣнія исходитъ его краткая записка, доложенная въ Боголѣповской коммиссіи.

Глубокой тревогой дышатъ заключительныя слова этой записки. «Чтобы навсегда покончить съ докучнымъ классицизмомъ, кѣмъ-то было предложено, пишетъ П. В., вообще искоренить употребленіе въ Россійской Имперіи языковъ греческаго и латинскаго. Если это предложеніе будетъ принято, русской историко-филологической наукѣ нанесенъ будетъ тяжкій ударъ. По классической филологіи, повидимому, не слишкомъ много слезъ прольется, но убиты будутъ и другіе отдѣлы науки, къ которымъ не принято относиться съ такимъ жестокимъ пренебреженіемъ: изъ русской науки придется вычеркнуть, напр., почти всю древнюю исторію, многія важныя части средней исторіи, сравнительнаго языкознанія, исторіи философіи, исторіи искусства, исторіи всеобщей литературы, исторіи русской литературы; даже вопросъ о происхожденіи русскаго государства придется предоставить въ полное вѣдѣніе нѣмцевъ. Можетъ быть, средней школѣ не должно быть и дѣла до историко-филологической науки; но откуда же помимо этой науки будутъ получаться тѣ гуманитарныя начала въ составѣ преподаванія средней школы, которыми такъ дорожатъ и противники классическихъ гимназій»?

Но въ равной мѣрѣ недопустимымъ казалось П. В., чтобы изъ занятій древнимъ міромъ и классической филологіей въ университетѣ дѣлали какую-то панацею противъ всѣхъ реальныхъ и кажущихся недуговъ, которыми страдала и страдаетъ русская педагогическая среда. Я уже многократно упоминалъ о контръ-запискѣ, представленной П. В. въ коммиссіи по измѣненію преподаванія на историко-филологическомъ факультетѣ, гдѣ мы находимъ сдержанную, но чрезвычайно содержательную и одушевленную истиннымъ уваженіемъ къ свободѣ академическихъ занятій и къ равноправію всѣхъ отдѣльныхъ дисциплинъ на факультетѣ отповѣдь крайнимъ и рѣзкимъ, притомъ мало обоснованнымъ и глубоко реакціоннымъ утвержденіемъ и предложеніямъ А. И. Георгіевскаго, желавшаго сдѣлать принудительнымъ центромъ преподаванія на историко-филологическомъ факультетѣ древніе языки и древнихъ авторовъ.

Длинная записка П. В. опровергаетъ пунктъ за пунктомъ положенія Георгіевскаго, причемъ вездѣ проводится та единственно здоровая точка зрѣнія, что ни въ сферѣ политическихъ воззрѣній, ни въ области болѣе здоровой и раціональной подготовки учителей исторіи и словесности принудительное занятіе классической филологіей не можетъ дать никакихъ реальныхъ результатовъ.

«Нелегко филологу-классику, начинает свою записку П. В., выступать съ возраженіями противъ мыслей, внушенныхъ, очевидно, глубокимъ уваженіемъ къ классической филологіи и самой настойчивой заботой о ея преуспѣяніи. Но ему же, классику, привыкшему чтить золотое правило μηδὲν ἄγαν, болѣе, чѣмъ кому-нибудь иному, должно быть свойственно осторожное отношеніе ко всему, что отзываетъ преувеличеніемъ и крайностью».

И далѣе пунктъ за пунктомъ доказывается, что отъ принудительнаго занятія классическими предметами въ ущербъ занятіямъ своею ближайшею спеціальностью ничего толковаго и полезнаго не получится; не подымется, а опустится уровень подготовки преподавателей среднихъ учебныхъ заведеній по историческимъ и словеснымъ наукамъ.

Еще интереснѣе для насъ вторая половина контръ-записки, гдѣ П. В. доказываетъ, что и чисто ученыя задачи университета отъ предполагаемой реформы только пострадаютъ.

Отъ слушателя университета, по мнѣнію П. В., надо требовать прежде всего и исключительно: «1) основательныхъ и твердыхъ познаній, существенно необходимыхъ для дальнѣйшихъ самостоятельныхъ научныхъ занятій; 2) охоты къ этимъ занятіямъ; 3) умѣнья методически взяться за дѣло, т. е., конечно, за дѣло научнаго изслѣдованія въ той отрасли знанія, которая была для даннаго слушателя предметомъ занятій въ университетѣ, ибо тамъ, гдѣ ставится вопросъ о чисто научныхъ интересахъ, ни о какихъ другихъ дѣлахъ, кромѣ научныхъ, и рѣчи быть не можетъ».

Дальнѣйшія доказательства того, въ какой мѣрѣ классическая филологія необходима для такой научной подготовки въ области своей спеціальности, высоко поучительны и въ негативной и въ позитивной части. Поучительно сравнить ихъ съ аргументами записки П. В. въ защиту классической школы въ Боголѣповской коммиссіи. Изъ сравненія видно, что взгляды П. В. за время, протекшее между этими двумя записками, существенно не измѣнились.

Знаніе древнихъ языковъ для всякаго слушателя историко-филологическаго факультета П. В. требовалъ и здѣсь, и тамъ; находилъ онъ необходимымъ и знакомство съ пріемами научнаго чтенія авторовъ. Но и то, и другое достигалось, по его мнѣнію, занятіями студентовъ древними авторами на первыхъ двухъ курсахъ, причемъ послѣдніе два должны были студентами быть посвящены всецѣло занятіямъ своею спеціальностью.

Съ точки зрѣнія автобіографической очень интересны въ данной

запискѣ слова о томъ пути, которымъ ученый изслѣдователь самъ можетъ и долженъ подойти къ ранѣе неизвѣстному ему матеріалу и, подойдя къ этому матеріалу съ своей точки зрѣнія, освѣтить его новымъ свѣтомъ. Такимъ примѣромъ для П. В. служитъ исторія занятій одного студента-словесника сборникомъ подъ заглавіемъ «Пчела».

Мы знаемъ, что этимъ студентомъ былъ В. А. Семеновъ, и знаемъ, что П. В. принялъ дѣятельное участіе въ работѣ молодого автора, взявъ на себя изданіе греческаго текста. Для исторіи научной работы П. В. интересно, что это занятіе «Пчелою» двинуло его на путь занятій «Патериками», которымъ онъ посвятилъ послѣдніе годы своей жизни.

Настаивая на введеніи принудительнаго классицизма на историко-филологическихъ факультетахъ, А. И. Георгіевскій для доказательства непригодности существовавшей тогда системы, отстаиваемой П. В., рисуетъ мрачную картину состоянія русской науки въ эту эпоху, противопоставляя ей состояніе той же науки въ нѣсколько болѣе раннее время. Это дало поводъ П. В. подчеркнуть свою точку зрѣнія на научную работу вообще и на состояніе русской историко-филологической науки въ частности.

Говоря о результатахъ дѣятельности русскихъ историко-филологическихъ факультетовъ за 21 годъ существованія отстаиваемаго П. В. плана преподаванія на факультетахъ, П. В. подчеркиваетъ ростъ какъ разъ за этотъ періодъ нѣкоторыхъ дисциплинъ, имѣющихъ большое значеніе для русской науки. На первый планъ онъ ставитъ византиновѣдѣніе и его русскаго архегета, В. Г. Васильевскаго, съ его школой. Вообще онъ находитъ картину, нарисованную А. И. Георгіевскимъ слишкомъ мрачной. «Утѣшеніемъ является мысль, говоритъ онъ (стр. 23), что эта мрачная картина нарисована въ манерѣ русской школы, что это печальное изображеніе сдѣлано съ русской точки зрѣнія, т. е. съ точки зрѣнія той чрезмѣрной русской скромности, которая такъ склонна преувеличивать темныя и упоминать или просто забывать свѣтлыя стороны родной русской дѣйствительности».

Утѣшительнымъ въ этой русской дѣйствительности кажется П. В. ростъ количества русскихъ работъ за то время, о которомъ онъ говоритъ, а также и характеръ этихъ работъ, «ученыхъ не въ смыслѣ пересказа, хотя бы и очень усерднаго, чужихъ изслѣдованій и не въ смыслѣ, дилеттантскихъ, хотя бы и талантливо изложенныхъ, размышленій на самыя широкія темы, а въ смыслѣ самостоятельности, основательности, документальной точности собственнаго изслѣдованія». Въ этихъ словахъ

слышится отзвукъ той тенденціи такъ наз. «фактопоклонничества», которую въ противовѣсъ старому, главнымъ образомъ московскому, направленію проводила въ жизнь группа петербургскихъ ученыхъ, къ числу которыхъ принадлежалъ и П. В.

Слышится въ нихъ и зарождавшееся въ это время и все растущее съ тѣхъ поръ національное самосознаніе русской науки, настаивающей на своемъ правѣ занять подобающее ей мѣсто въ международной научной семьѣ. Недаромъ же и самъ П. В. и цѣлый рядъ другихъ близкихъ ему людей писали исключительно на русскомъ языкѣ, избѣгая даже международнаго латинскаго, которымъ П. В. владѣлъ въ совершенствѣ. И все это въ полномъ сознаніи того, что спеціальные, только для ученыхъ важные труды ихъ мало кѣмъ будутъ прочитаны въ Россіи и не найдутъ себѣ должнаго признанія въ западно-европейской наукѣ.

Тѣмъ же настроеніемъ навѣяна была и написанная П. В. совмѣстно съ И. В. Помяловскимъ записка по вопросу о сохраненіи Лейпцигской классической семинаріи. Она когда-то была въ моихъ рукахъ и произвела на меня въ свое время довольно сильное впечатлѣніе. Разыскать ее въ данный моментъ я, къ сожалѣнію, не могъ. Результатомъ ея было, если не ошибаюсь, закрытіе этого учрежденія, принесшаго, правда, свою долю пользы, но, конечно, не имѣвшаго правъ на длительное существованіе.

Оцѣнивая процессъ русской науки за время своей жизни, П. В. не могъ не видѣть ея быстраго роста и былъ далекъ отъ самоуниженія и умаленія ея количественнаго и качественнаго значенія. При всѣхъ обуревавшихъ его сомнѣніяхъ и все возраставшемъ къ концу его жизни скептицизмѣ, я думаю, и въ концѣ своего жизненнаго пути онъ вѣрилъ въ полное право русской науки на самостоятельное существованіе и въ свѣтлое ея будущее.

М. Ростовцевъ.

III. П. В. Никитинъ и филологическая наука.

Въ лицѣ П. В. Никитина сошелъ въ могилу одинъ изъ крупнѣйшихъ представителей филологической науки, въ частности, первоклассный изслѣдователь и критикъ древне-классической литературы, изученію текстовъ которой и была посвящена вся первая половина его научной дѣятельности.

Выйдя изъ школы А. К. Наука, «у котораго», по словамъ Виламовица-Мёллендорфа, «никто, желающій быть справедливымъ, не станетъ оспаривать правъ на первое мѣсто среди знатоковъ греческаго языка», П. В. въ полной мѣрѣ усвоилъ главные завѣты этой Науковской, чисто-научной, школы, требовавшей, по преимуществу, не блестящихъ отвлеченныхъ разсужденій и построеній, но строгаго, точнаго и детальнаго знанія, старающагося отдавать себѣ полный отчетъ во всѣхъ изгибахъ и капризахъ мысли того или другого автора.

Этими требованіями достигалась прежде всего глубокая начитанность въ произведеніяхъ древне-классической литературы, затѣмъ тонкое пониманіе мыслей каждаго отдѣльнаго автора и, наконецъ, необходимая зоркость въ опредѣленіи поврежденныхъ мѣстъ, которыми такъ богаты дошедшіе до насъ тексты классическихъ писателей.

Таковы были тѣ естественныя послѣдствія, которыя вытекали изъ требованій, предъявляемыхъ А. К. Наукомъ, и эти требованія въ сильной мѣрѣ содѣйствовали тому, что П. В. уже на первыхъ порахъ своей дѣятельности оказался не новичкомъ на научной нивѣ, но вполнѣ подготовленнымъ, первоклассньмъ изслѣдователемъ.

Эта подготовленность рѣшать труднѣйшіе вопросы классической филологіи сказалась уже на его магистерской диссертаціи «Объ основахъ для критики текста эолическихъ стихотвореній Ѳеокрита» (Кіевъ 1876), диссертаціи, которая, хотя и вышла въ 1876 г., до сихъ поръ остается краеугольнымъ камнемъ для дальнѣйшихъ работъ въ этомъ направленіи. И въ самомъ дѣлѣ, первая часть изслѣдованія, касающаяся рукописнаго преданія эолическихъ стихотвореній Ѳеокрита, съ

поразительной наглядностью рисуетъ вѣроятную генетическую зависимость рукописей и твердо опредѣляетъ относительную ихъ стоимость, чего нѣтъ, напр., въ новѣйшей работѣ по Θеокриту Виламовица-Мёллендорфа, гдѣ обработка этого вопроса не отличается надлежащей четкостью. Что же касается второй части, то и здѣсь, послѣ выясненія ненадежности рукописнаго преданія, точно устанавливаются, на основаніи лесбійскихъ эолическихъ надписей и сравненія ихъ съ произведеніями Алкея и Сапфо, а также съ эолическими глоссами Гесихія, факты искусственности, неустойчивости и пестроты эолическаго діалекта у Θеокрита, и дѣлаются въ связи съ этимъ попытки исправить нуждающійся во врачеваніи текстъ двухъ первыхъ эолическихъ стихотвореній. Однимъ словомъ, вся работа П. В. въ ея совокупности рѣшаетъ одинъ изъ запутаннѣйшихъ вопросовъ Θеокритовскаго текста, и является той путеводной звѣздой, по которой — повторяю еще разъ — и должны направляться всѣ послѣдующія изслѣдованія.

Итакъ, первый большой трудъ П. В. сразу выдвинулъ его въ первую линію филологическихъ дѣятелей и сразу выявилъ мѣткость его критическаго взгляда, твердость его анализа и полное знакомство съ тайнами критическаго искусства.

Всѣ эти качества, знаменующія собой крупнаго ученаго, выражаются съ еще большей яркостью и въ послѣдующихъ трудахъ П. В., — прежде всего, въ его поправкахъ къ текстамъ древнихъ писателей. Правда, эти поправки сравнительно немногочисленны, но зато всѣ онѣ представляютъ собой подлинныя жемчужины конъектуральной критики. Въ нихъ никогда не бываетъ ни излишней произвольности, ни стремленія къ ломкѣ рукописнаго преданія, чѣмъ грѣшатъ иногда даже такіе геніальные критики, какъ Кобетъ. Какъ опытный палеографъ, хорошо знающій несостоятельность средневѣковыхъ писцовъ, П. В. прежде всего старался угадать графическую первопричину того или другого искаженія, старался понять, что̀ могло быть написано въ первоосновѣ текста, и какъ это невѣрно понятое написаніе было затѣмъ невѣрно передано переписчикомъ. Съ другой стороны, поразительная начитанность въ греческой литературѣ и рѣдкое знаніе стиля того или иного автора всегда давали въ руки П. В. нужныя ему параллели къ данному мѣсту, нужныя обоснованія для назрѣвающей конъектуры. Такимъ образомъ, знаніе палеографіи въ совокупности съ знаніемъ литературныхъ памятниковъ и съ силой критическаго вдохновенія то и дѣло помогали ему вносить въ испорченные тексты необходимыя для нихъ поправки, казалось бы столь очевидныя и вмѣстѣ съ тѣмъ легко находимыя только критиками

κατ' ἐξοχήν. Но какъ истинный ученый, какъ осторожный и вдумчивый критикъ, какъ человѣкъ, чуждый всякой скороспѣлости въ мысляхъ, П. В. никогда не спѣшилъ опубликовывать чего-либо, не вполнѣ завершеннаго или недодѣланнаго, чего-либо такого,

quod non
multa dies et multa litura coërcuit, atque
praesectum decies non castigavit ad unguem.

Это и было одной изъ косвенныхъ причинъ совершенства и блеска его поправокъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и причиной ихъ сравнительной немногочисленности.

Я не буду, конечно, приводить всѣхъ конъектуръ, сдѣланныхъ П. В., — сухой и краткій перечень ихъ, безъ приведенія соотвѣтствующихъ греческихъ текстовъ, не позволитъ замѣтить присущей имъ прелести и изящества. Я остановлюсь только на нѣкоторыхъ изъ нихъ, и прежде всего отмѣчу статью П. В. «О 527—531 стихахъ «Персовъ» Эсхила». Суть этой маленькой статьи очень проста,—въ ней доказывается, что ст. 527—531 «стоятъ не на своемъ мѣстѣ», что при такой ихъ постановкѣ «они сообщаютъ ложное представленіе о послѣдующемъ развитіи внѣшняго дѣйствія пьесы» и что въ интересахъ «развитія внутренняго, т. е. психическаго дѣйствія» они должны быть перенесены ниже, а именно послѣ ст. 851-го.

Всѣ эти соображенія П. В., великолѣпно имъ обоснованныя, остались, конечно, неизвѣстны западнымъ ученымъ, и только въ «Revue des Revues» (I, 275) появилась краткая замѣтка о самомъ фактѣ предлагаемой П. В. перестановки стиховъ. Но и этого было достаточно, чтобы лучшій знатокъ Эсхила, Henri Weil, откликнулся на конъектуру П. В. цѣлой статьей, которая была помѣщена имъ въ «Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France» (стр. 75—79, 1883) и въ которой онъ, съ присущей ему прямотой и откровенностью, говоритъ: «l'évidence nous force d'approuver cette conjecture d'apparence aventureuse», и нѣсколько ниже добавляетъ: «nous avons tous lus ces vers sans en être autrement choqués». Мало того: одобривъ конъектуру П. В., Weil внесъ ее затѣмъ въ свое изданіе трагедій Эсхила, и съ тѣхъ поръ эта поправка получила полныя права гражданства, вполнѣ ею заслуженныя въ виду ея первостепенной важности.

Я не могу сказать, чтобы на долю всѣхъ поправокъ П. В. выпала честь быть принятыми, какъ и поправка къ «Персамъ», въ общую сокровищницу филологической науки: русскій языкъ, на которомъ пу-

бликовалъ свои работы П. В., былъ помѣхой этому, и только случайно доносилось трезвое и вѣское слово русскаго ученаго до его иностранныхъ коллегъ, среди которыхъ только одни византинисты понимали и глубоко цѣнили его научныя откровенія.

Но П. В., подобно своему соратнику и другу В. К. Ернштедту, не смущался этимъ призрачнымъ невниманіемъ къ его ученымъ заслугамъ. Иноземныя похвалы были ему ненужны. Онъ довольствовался личнымъ сознаніемъ своихъ силъ и таланта, довольствовался отзывами такихъ ученыхъ, какъ К. Я. Люгебиль и А. К. Наукъ, довольствовался, наконецъ, той пользой, которую оказывали его работы юной русской наукѣ въ ея поступательномъ движеніи впередъ.

Среди авторовъ, надъ текстами которыхъ работалъ П. В., у него не было, повидимому, строго отграниченныхъ любимцевъ. Лирики и драматики, ораторы и историки, философы и моралисты, всѣ они бывали предметомъ его изученія, всѣ они давали ему случай вносить въ ихъ тексты необходимыя исправленія, какъ явствуетъ это, напр., изъ его изящныхъ поправокъ къ Вакхилиду, совпадающихъ иногда съ поправками Вейля (ср. Bacchyl. XVII, 35), или изъ его конъектуры къ § 4 рѣчи Демосѳена «Противъ Конона», по сравненію съ которой довольно жалкое впечатлѣніе производитъ попытка Sandys'a защитить исковерканное рукописное преданіе. Но, кажется, ни одному изъ греческихъ авторовъ не отводилъ П. В. столько вниманія, сколько Плутарху и его корпусу «Moralium», что и понятно: страдающій интерполяціями текстъ «Моралій» обѣщалъ богатую жатву для нашего критика, обладающаго зоркостью Линкея. И въ самомъ дѣлѣ статья П. В. «Ad Plutarchi quae feruntur Moralia» (=Mélanges gréco-romains, t. VI, livr. 1, стр. 1—19) дала поистинѣ самые неожиданные результаты, врядъ ли пріятные для самолюбія новѣйшаго издателя «Моралій» Бернардакиса.

Не говоря уже о соображеніяхъ П. В., высказанныхъ имъ въ этой статьѣ по поводу стиля трактата «De liberis educandis», и о массѣ вытекающихъ отсюда конъектуръ, всѣ безъ исключенія остальныя поправки къ цѣлому ряду Плутарховыхъ статей до такой степени просты, красивы и очевидны,—всѣ онѣ выявляютъ такое остроуміе и взвѣшенность мысли, такую начитанность и даръ строгаго наблюденія, что ни одно слово П. В. не пропадаетъ даромъ, ни одна параллель не оказывается лишней, ни одна конъектура не бываетъ просто возможной, но всегда необходимой, единственно ожидаемой. Иными словами, я считаю эту работу П. В. однимъ изъ шедевровъ конъектуральной критики, и

могу пожалѣть только о томъ, что и остальныя части Плутарховскаго текста не испытали на себѣ воздѣйствія анализирующей руки П. В., которая, какъ настоящая ἠπίη χείρ, сумѣла бы нѣжно уврачевать вкравшіеся въ нихъ недуги и искаженія.

Мнѣ остается сказать еще нѣсколько словъ по поводу одной, не менѣе важной по добытымъ въ ней результатамъ, работы П. В. Я разумѣю его статью «Патмосскія схоліи къ Демосѳену» (=Извѣстія Ист.-филолог. инст. кн. Безбородко въ Нѣжинѣ, Кіевъ 1879), посвященную разбору опубликованнаго Сакеліономъ въ «Bulletin de correspondence hellénique» за 1877 г. сборника схолій къ рѣчамъ Демосѳена.

Насколько мнѣ извѣстно, эта важная находка не привлекла къ себѣ особаго вниманія со стороны западно-европейскихъ ученыхъ, въ силу чего она и не была подвергнута, если не считать статьи Римана, ни надлежащей оцѣнкѣ, ни надлежащему изслѣдованію, пока, наконецъ, за нее не взялся П. В. и съ присущей ему прозорливостью не указалъ на рядъ таившихся въ ней неожиданностей.

Первый вопросъ, котораго коснулся П. В., былъ вопросъ о двойственности въ составѣ сборника схолій,—двойственности, выражающейся въ томъ, что схоліи съ двойными заголовками постоянно прерываются въ сборникѣ схоліями съ заголовками простыми. Конечно, самъ по себѣ подобный фактъ не заключалъ бы въ себѣ чего-либо черезчуръ необычнаго, если бы не было въ немъ еще одной странности, а именно: схоліи съ простыми заголовками то и дѣло нарушаютъ стройность теченія схолій съ заголовками двойными, внося въ нихъ характеръ безпорядочности и спутанности.

Это явленіе, котораго не могли объяснить ни Сакеліонъ, ни Риманъ, остановило на себѣ вниманіе П. В. и привело его къ построенію слѣдующей, единственно-вѣрной, гипотезы: первоначальная, основная форма сборника схолій не знала схолій съ простыми заголовками,— онѣ попали въ сборникъ только впослѣдствіи, будучи по началу ни чѣмъ инымъ, какъ notae marginales, и, размѣщенныя кое-какъ, естественно внесли въ него присущій ему нынѣ оттѣнокъ пестроты и хаотичности.

Таковъ былъ первый результатъ изслѣдованія П. В.; что же касается дальнѣйшихъ, то они оказались еще болѣе интересными и значительными. И дѣйствительно, среди объясненій, даваемыхъ схоліастомъ къ тѣмъ или инымъ мѣстамъ Демосѳеновскаго текста, П. В. удалось

открыть незамѣченные прежними издателями, во-первыхъ, большой отрывокъ изъ «Делосской» рѣчи (Δηλιακός) Гиперида и, во-вторыхъ, маленькій фрагментъ изъ діалога Стилпона «Метроклъ».

Оба эти открытія, особенно первое, имѣютъ, конечно, большое значеніе для исторіи греческой литературы, и можно только пожалѣть, что они остались незамѣченными западно-европейской наукой, которая, какъ видно это изъ новѣйшаго изданія рѣчей Гиперида, сдѣланнаго Кеніономъ, все еще не можетъ найти того любопытнаго отрывка изъ λόγος Δηλιακός, который уже давно открытъ русскимъ ученымъ.

По мѣрѣ силъ и времени я попытался выяснить главнѣйшія заслуги П. В. передъ лицомъ классической филологіи, поскольку эти заслуги касаются изученія и исправленія древне-греческихъ текстовъ, остававшихся всегда близкими и дорогими для П. В., даже въ эпоху его увлеченія Византіей. Но я не затронулъ его работъ по византиновѣдѣнію и въ особенности базирующагося на глубокомъ знаніи надписей его знаменитаго труда: «Къ исторіи аѳинскихъ драматическихъ состязаній» (Спб. 1882). Все это сдѣлаютъ люди, болѣе меня компетентные въ этихъ областяхъ; мнѣ же остается одно: дать, на основаніи всего мною сказаннаго, общую характеристику П. В., какъ представителя конъектуральной критики въ ея приложеніи къ авторамъ античнаго міра.

По характеру своихъ поправокъ П. В. принадлежитъ къ числу критиковъ консервативнаго направленія, не имѣющихъ ничего общаго съ тенденціями гиперкритики. Рукописное преданіе не было для него объектомъ для поправокъ «во что бы то ни стало», а тѣмъ болѣе средствомъ для изощренія празднаго остроумія. П. В. считалъ необходимымъ бережное отношеніе къ рукописнымъ традиціямъ, въ случаѣ же порчи ихъ—столь же необходимымъ бережное исправленіе искаженнаго мѣста примѣнительно къ стилю даннаго писателя, къ нюансамъ его мысли, къ написанію, наконецъ, которое данный пассажъ получилъ въ рукописи. Одно возстановленіе смысла не прельщало его, ему всегда хотѣлось найти и соотвѣтствующую художественную форму изъ того словарнаго матеріала, которымъ пользовался интересующій его писатель. Въ силу этого ни одна конъектура П. В. не звучитъ фальшиво, не вноситъ дисгармоніи, не кажется грубой, или только терпимой до момента нахожденія другой, болѣе подходящей.

Напротивъ, почти каждая изъ этихъ конъектуръ вызываетъ восхищеніе, такъ какъ заключаетъ въ себѣ всѣ признаки очевидной

наглядности, и, какъ это всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, всѣ качества надлежащей естественности и простоты, лишній разъ подчеркивающія мѣткость взгляда и вдохновенность работы критика. Этимъ и объясняется, почему любая, самая маленькая статья П. В. всегда въ полной мѣрѣ удовлетворяетъ читателя и почему такъ часто хочется сравнить его, по чистотѣ и тонкости выполненной работы, съ питомцемъ «великихъ англичанъ», съ Петромъ Добри (Dobree), съ этимъ лучшимъ ученикомъ геніальнаго Порсона.

Г. Церетели.

IV. П. В. Никитинъ и византиновѣдѣніе.

Подобно нѣкоторымъ другимъ филологамъ-классикамъ новѣйшаго времени П. В. Никитинъ не ограничился въ своихъ работахъ областью классической литературы, но, заинтересовавшись литературою христіанскою, византійскою, особенно литературою житій и такъ называемыхъ Патериковъ, подарилъ насъ нѣсколькими цѣнными изданіями и работами въ данной области.

О томъ, какъ покойный относился къ византиновѣдѣнію, можно составить себѣ нѣкоторое понятіе изъ напечатаннаго имъ некролога мюнхенскаго профессора Крумбахера. Въ этомъ продуманномъ, тонко и тепло написанномъ некрологѣ П. В., опредѣляя взгляды знаменитаго западнаго византиновѣда на византинистику, какъ бы съ ними соглашается. «Византинистика уже болѣе не ancilla theologiae или philologiae classicae, а сама себѣ госпожа» (Изв. Имп. Ак. Н. 1910, 125). «Византиновѣдѣніе въ трудахъ Крумбахера само себя сознало какъ особое отъ другихъ и наравнѣ съ другими необходимое звено въ изученіи исторіи человѣческой культуры, какъ самостоятельная область изслѣдованія, имѣющая свой особый составъ и программу, свой матеріалъ, задачи и методы» (ib.). Занятія византиновѣдѣніемъ являлись «назрѣвшими настроеніями и потребностями» (ib.). Изъ некролога А. К. Наука, учителя П. В., можно сдѣлать выводъ, что Византія, въ представленіи послѣдняго, являлась необходимымъ посредствующимъ звеномъ въ исторической связи между древними эллинами и народомъ русскимъ (Ж. М. Н. Пр., 1893, янв., 31в). Такая высокая оцѣнка значенія занятій Византіей указываетъ на то, что П. В. не могъ ограничиться условными рамками классической литературы, а считалъ полезнымъ и необходимымъ углублять и расширять свои занятія въ области позднѣйшей, уже христіанской литературы.

Но, съ другой стороны, въ этомъ новомъ направленіи ученой дѣятельности П. В., какъ мнѣ кажется, надо видѣть также вліяніе тонкаго ума и крупнаго таланта въ лицѣ нашего знаменитаго византиниста

В. Г. Васильевскаго, товарища П. В. по академіи и университету. Талантъ В. Г. Васильевскаго захватывалъ другихъ и привлекалъ къ занятію Византіей наиболѣе видныхъ представителей разныхъ ученыхъ спеціальностей. Нашъ глубокій ученый, арабистъ по спеціальности, бар. В. Р. Розенъ, подъ вліяніемъ работъ В. Г. Васильевскаго и еще при его жизни, написалъ наиболѣе крупный свой трудъ именно изъ исторіи Византіи (Императоръ Василій II Болгаробойца). П. В., спеціалистъ по классической литературѣ, продолжая начатую работу В. Г. Васильевскаго, написалъ, уже послѣ смерти послѣдняго, свою самую крупную работу именно изъ области византійской агіографіи, литературы и исторіи (объ этой работѣ ниже).

Въ своихъ занятіяхъ византинистикой П. В. обладалъ однимъ громаднымъ преимуществомъ передъ большинствомъ византинистовъ по спеціальности, а именно: у него было превосходное классическое основаніе, позволявшее ему при чтеніи и изученіи византійскихъ текстовъ съ необыкновенною легкостью усматривать въ нихъ заимствованія изъ классическихъ писателей, или подражанія послѣднимъ, т. е., другими словами, онъ былъ полнымъ хозяиномъ въ трудномъ и сложномъ вопросѣ о вліяніи классическихъ образцовъ на произведенія византійской литературы.

Первая работа П. В. въ области византиновѣдѣнія относится еще къ давнему времени, а именно къ 1888 году, когда въ январьской книжкѣ «Журнала Мин. Нар. Просвѣщенія» появилась его статья «Замѣчанія къ тексту «Шестоднева» Георгія Писидійскаго» (стр. 1—29), византійскаго писателя VII вѣка. Содержаніе этой статьи заключается въ цѣломъ рядѣ остроумныхъ и тонкихъ поправокъ къ изданному тексту Георгія, причемъ, для большей убѣдительности поправокъ, П. В. привлекъ древній славянскій переводъ «Шестоднева», сдѣланный въ 1385 году Димитріемъ Зографомъ и изданный въ 1882 году И. А. Шляпкинымъ. Уже въ этой работѣ П. В. показалъ прекрасное знакомство съ другими сочиненіями Георгія Писидійскаго, пользовался твореніями отцовъ церкви IV вѣка, Григорія Нисскаго, Григорія Назіанзина и Василія Великаго, и отмѣтилъ заимствованія изъ «Шестоднева» Георгія въ романѣ извѣстнаго писателя эпохи Комниновъ (XII в.), Ѳеодора Продрома, «Родантa и Досиклъ» (*Τὰ κατὰ Ῥοδάνθην καὶ Δοσικλέα*).

Только спустя семь лѣтъ послѣ появленія первой статьи П. В. выступилъ съ новой работой изъ области византиновѣдѣнія, а именно напечаталъ въ 1895 году, въ «Запискахъ Императорской Академіи Наукъ» (по ист.-филолог. отд., т. I, 67 стр.) работу «О нѣкоторыхъ греческихъ

текстахъ житій святыхъ», гдѣ онъ выступилъ прекраснымъ знатокомъ въ новой для него отрасли литературы, въ литературѣ житійной. Очевидно, бо́льшая часть времени, которую П. В. могъ удѣлить наукѣ за періодъ съ 1888 по 1895 годъ, была посвящена имъ изученію цѣлаго ряда житій святыхъ. Эта вторая работа П. В. тѣсно примыкаетъ, по содержанію, къ первой статьѣ, но только она уже отличается большею широтою и глубиною изслѣдованія. Въ основу работы положены изданные тексты житій, житія Тарасія Константинопольскаго, Никифора, Григорія Декаполита, Георгія Амастридскаго, Ѳеодора Эдесскаго и другихъ, и къ ихъ изданнымъ текстамъ дается П. В. цѣлый рядъ интересныхъ и остроумныхъ поправокъ. Но въ этой работѣ П. В. попутно сообщаетъ соображенія о подражаніи житій Георгія Амастридскаго, Никифора, Тарасія, Григорія Декаполита и Аѳанасія Аѳонскаго хвалебному слову Григорія Назіанзина въ честь Василія Великаго; подражаніе же это, по словамъ П. В., «иногда совершенно рабское, доходящее до буквальныхъ заимствованій, представляетъ фактъ, не лишенный, какъ кажется, нѣкотораго интереса въ историко-литературномъ отношеніи» (стр. 48). Разсматривая степень подражанія слову Григорія Назіанзина въ житіяхъ Георгія, Никифора и Тарасія, П. В. приходитъ къ выводу объ ихъ хронологіи, совпадающему съ хронологіей, «установленной уже для этихъ трехъ произведеній В. Г. Васильевскимъ на основаніи данныхъ совсѣмъ другого порядка» (стр. 49). Прекрасная классическая подготовка П. В. позволяетъ ему въ житіи Никифора, принадлежащемъ перу діакона Игнатія, найти реминисценціи изъ Пиндара (стр. 52, пр. 165). Вообще, эта работа П. В. даетъ не мало интересныхъ свѣдѣній о характерѣ житійной литературы.

Прошло десять лѣтъ. Въ 1905 г. появилась самая крупная работа П. В. въ области византиновѣдѣнія, вышедшая въ свѣтъ съ именами двухъ авторовъ — В. Васильевскаго и П. Никитина, подъ заглавіемъ «Сказаніе о 42 Аморійскихъ мученикахъ и церковная служба имъ, издали В. Васильевскій и П. Никитинъ» (Зап. Имп. Ак. Н. по ист.-филол. отд. VII, № 2, 1905, IX + 305 стр.). Происхожденіе этого совмѣстнаго труда таково. Давно уже интересуясь сказаніями о 42 Аморійскихъ мученикахъ, В. Г. Васильевскій сталъ постепенно собирать ихъ тексты, такъ что передъ смертью въ его рукахъ находились копіи трехъ московскихъ рукописей и копія одного парижскаго текста. 13 мая 1899 года нашего виднѣйшаго византиниста не стало. Послѣ этого Ист.-Фил. Отдѣленіе Академіи Наукъ поручило П. В. напечатать матеріалъ, собранный В. Г. Однако, П. В. не ограничился данною задачею. Свѣривъ еще разъ по оригиналамъ вышеуказанныя четыре

рукописи, привлеченныя къ изданію рукописи всѣхъ, напр., кодексъ Ватиканской библіотеки, неизданный славянскій текстъ Макарьевскихъ Миней, Парижскій кодексъ 1476, вновь издалъ по нѣсколькимъ рукописямъ текстъ сказанія, написанный Евodіемъ и раньше изданный Болландистами въ Acta Sanctorum, и издавъ, наконецъ, двѣ церковныхъ службы въ честь 42 мучениковъ, П. В. снабдилъ свое изданіе по истинѣ замѣчательными, по богатству и глубинѣ содержанія, объяснительными примѣчаніями, которыя, если не считать прекрасныхъ указателей, и составляютъ бо́льшую часть работы. Комментарій представляетъ собою богатѣйшій матеріалъ для изученія византійскаго языка, его грамматики, словоупотребленія и риторики, а также для цѣлаго ряда вопросовъ въ области внѣшней и внутренней исторіи Византіи. Филологъ, прекрасно владѣющій житійной и патристической литературой, часто въ этомъ трудѣ превращается въ историка, всесторонне ознакомившагося съ источниками и обширной литературой предмета. Такіе экскурсы, какъ экскурсъ о византійскихъ чинахъ (стр. 158—165), или экскурсъ о датѣ паденія города Аморія (стр. 243—244), внесшій существенную поправку въ сочиненія Weil'я «Geschichte der Chalifen» (II, 314—315) и А. А. Васильева «Политическія отношенія Византіи и арабовъ за время Аморійской династіи» (стр. 136₂), сдѣлали бы честь и спеціалистамъ-историкамъ. Пользованіе всѣми разнообразными свѣдѣніями, щедро разбросанными на протяженіи комментарія, облегчено аккуратно составленными указателями. Не берусь судить по вопросу о строго консервативномъ принципѣ П. В. при установленіи имъ житійныхъ текстовъ, за что нѣсколько упрекали его русскіе и иностранные рецензенты этого изданія (Э. Курцъ въ Виз. Временникѣ, XIV, 1907, 389; K. Krumbacher въ Göttingische gelehrte Anzeigen, 1905, 939—940). Безусловно, этотъ самый обширный изъ трудовъ, когда-либо написанныхъ П. В., будетъ всегда занимать одно изъ почетныхъ мѣстъ въ области византиновѣдѣнія и будетъ имѣть непреходящее значеніе. Мюнхенскій профессоръ, уже упомянутый выше, К. Крумбахеръ, одинъ изъ основателей современнаго византиновѣдѣнія, писалъ о данной работѣ П. В., что она «принадлежитъ къ наиболѣе выдающимся памятникамъ столь могуче за нѣсколько послѣднихъ десятилѣтій расцвѣтшей агіографической литературы» (стр. 937). Авторъ прочувственнаго и столь содержательнаго некролога П. В., напечатаннаго на страницахъ «Журнала Министерства Народнаго Просвѣщенія» (1916, августъ), С. А. Жебелевъ, называетъ трудъ его «достояніемъ навѣки».

Все послѣдующее время жизни П. В. въ своей ученой работѣ

вращался, главнымъ образомъ, въ области византійской церковной литературы, преимущественно въ области поучительныхъ сборниковъ, такъ называемыхъ Патериковъ или Старчествъ (Γεροντικά). Въ бумагахъ покойнаго былъ найденъ по данному вопросу собранный имъ громадный матеріалъ, въ видѣ списанныхъ и сличенныхъ съ другими рукописями текстовъ, фотографическихъ снимковъ рукописей, длиннаго ряда замѣтокъ. Въ печатномъ же видѣ за послѣдніе десять лѣтъ появились, къ сожалѣнію, лишь небольшія статьи П. В., имѣвшія характеръ попутныхъ весьма интересныхъ и тонкихъ работъ, которыя, очевидно, находились въ тѣсной связи съ его главною большою работою о Патерикахъ. Изъ области житій можно отмѣтить его небольшую статью «О житіи Стефана Новаго» (Изв. Имп. Ак. Н., 1912, 1099—1115), изслѣдованнаго и объясненнаго въ былые годы В. Г. Васильевскимъ. Въ этой статьѣ П. В. дѣлаетъ очень остроумную попытку толкованія одного туманнаго мѣста житія, гдѣ, по мнѣнію П. В., въ имени нѣкоего Тимоѳея надо видѣть не товарища по обученію Стефана Новаго, какъ думалъ В. Г. Васильевскій, а Тимоѳея, ученика апостола Павла. Въ этой же статьѣ П. В., при помощи сопоставленія обоихъ текстовъ, отмѣтилъ большія и вмѣстѣ съ тѣмъ неумѣлыя заимствованія въ житіи Стефана изъ житія Евѳимія Палестинскаго, принадлежащаго перу Кирилла Скиѳопольскаго (VI в.). Изъ области своихъ занятій Патериками П. В. напечаталъ въ 1911 г. статью «Іоаннъ Карпаѳійскій и Патерики» (Изв. Имп. Ак. Н., 1911, 615—636), гдѣ показалъ, что мнѣніе знаменитаго Дюканжа объ Іоаннѣ Карпаѳійскомъ, какъ создателѣ одного изъ существующихъ типовъ Патерика, не правильно. Другая небольшая и послѣдняя статья П. В. вышедшая изъ его работы надъ Патериками, озаглавлена «Къ литературѣ такъ называемыхъ Ἄγραφα» (Изв. Имп. Ак. Н. 1913, 779—782), т. е. «изреченій, усвояемыхъ Іисусу Христу, но не читаемыхъ въ сохранившихся евангеліяхъ». Въ этой статьѣ П. В. въ одномъ изъ прологовъ, т. е. предисловій къ описанному въ «Библіотекѣ» патріарха Фотія Патерику отмѣчаетъ два ἄγραφα: одно, являющееся новымъ варіантомъ давно извѣстнаго и широко распространеннаго ἄγραφον «γίνεσθε δόκιμοι τραπεζῖται τὸ καλὸν καὶ τὸ κακὸν γινώσκοντες»,—другое, включенное въ прологѣ въ число «апостольскихъ» текстовъ, на самомъ дѣлѣ исходитъ изъ «Притчъ Соломоновыхъ» (5, 22), т. е. источника ветхозавѣтнаго.

П. В. не мало потрудился надъ недоконченными работами своихъ умершихъ товарищей по Академіи въ области византиновѣдѣнія. О томъ, къ какимъ важнымъ результатамъ привела его работа надъ литератур-

нымъ наслѣдіемъ В. Г. Васильевскаго, была рѣчь уже выше. Но кромѣ того, Академія поручила ему приготовить къ изданію оставшіеся за преждевременною кончиною В. К. Ернштедта не приведенными въ порядокъ матеріалы послѣдняго. П. В. чрезвычайно внимательно, любовно отнесся къ возложенной на него задачѣ, и въ результатѣ въ печати появились слѣдующія изданія: «Выдержки Паисія Лигарида изъ бесѣдъ Фотія» (1906) и «Mich. Andreopuli Liber Syntipae» (1912). Написанныя П. В. предисловія къ обоимъ изданіямъ, особенно къ «Liber Syntipae», показываютъ, какъ серьезно и глубоко познакомился издатель съ этими новыми для него вопросами. П. В. же издана работа А. А. Куника «О трехъ спискахъ Фотіевыхъ бесѣдъ 865 года» (1906).

Литературное наслѣдіе П. В. въ области византинистики не поражаетъ насъ своимъ количествомъ. Работъ всего шесть; изъ послѣднихъ пять представляютъ собою, какъ было отмѣчено выше, небольшія статьи съ цѣлымъ рядомъ тонкихъ и остроумныхъ деталей. Но зато наиболѣе крупная работа П. В. «Сказаніе о 42 Аморійскихъ мученикахъ», состоящая изъ изданія нѣсколькихъ житійныхъ текстовъ и богатѣйшаго комментарія, столь необходимаго для византинистовъ филологовъ, словесниковъ и историковъ, займетъ почетное мѣсто въ лѣтописяхъ византійской науки и къ установившейся уже славѣ П. В., какъ спеціалиста-классика, присоединитъ извѣстность серьезнаго и вдумчиваго византиниста.

А. Васильевъ.

V. Докторская диссертація П. В. Никитина.

Громкую славу снискалъ себѣ покойный П. В. Никитинъ какъ первоклассный филологъ, ставящій своею первою задачею надлежащее установленіе и правильное истолкованіе тѣхъ литературныхъ текстовъ, надъ которыми ему приходится оперировать; много цѣнныхъ замѣчаній, касающихся вопросовъ грамматическихъ, или историко-литературныхъ, разсыпалъ онъ въ своихъ работахъ, посвященныхъ критикѣ текста и интерпретаціи древне-греческихъ и византійскихъ писателей. И эта сторона его славной ученой дѣятельности была ярко очерчена въ предшествующихъ сообщеніяхъ. Но не на изученіи однихъ только литературныхъ текстовъ останавливалась пытливая любознательность покойнаго; она шла дальше, проникала глубже въ той области знанія, которой онъ посвятилъ свою жизнь. И, вполнѣ естественно, П. В. не могъ остаться въ сторонѣ отъ того движенія въ историко-филологической наукѣ, которое вызвано было — въ 70-хъ гг. прошлаго вѣка — важными открытіями, явившимися въ результатѣ археологическаго изслѣдованія древне-греческаго міра. Эти изслѣдованія уже тогда подарили ученому міру, наряду съ памятниками чисто-археологическими, огромное количество памятниковъ монументальной письменности, греческихъ надписей. Ученые ревностно принялись за изученіе тѣхъ разнообразныхъ данныхъ, которыя въ нихъ заключались и для исторіи греческаго языка и для исторіи греческой литературы и всего греческаго быта вообще. И въ сокровищницу начавшагося «эпиграфическаго увлеченія» сдѣлалъ свой взносъ П. В., взносъ многоцѣнный и глубоко-знаменательный.

Объ этихъ-то работахъ П. В., основанныхъ на изученіи эпиграфическаго матеріала, я и позволю себѣ напомнить въ своемъ сообщеніи. Ихъ всего двѣ. Одна изъ нихъ относится къ области исторической грамматики греческаго языка, точнѣе къ его діалектологіи; другая касается въ одинаковой степени и исторіи греческой литературы и исторіи греческаго театра.

Въ срединѣ прошлаго вѣка, въ г. Идаліи, на Кипрѣ, открыта была

герцогомъ де-Люинемъ большая надпись, вырѣзанная на бронзовой плитѣ и относящаяся къ 386/5 г. до Р. Хр. Надпись эта, написанная на мѣстномъ, кипрскомъ, діалектѣ и содержавшая почетный декретъ въ честь врача Онасила и его братьевъ, заинтересовала ученый міръ, главнымъ образомъ, своимъ языкомъ: благодаря хорошей сохранности и значительнымъ размѣрамъ, она давала возможность составить болѣе обстоятельное представленіе о кипрскомъ діалектѣ, чѣмъ то было возможно до находки идалійской надписи.

Эта-та надпись и послужила исходной точкой для большого изслѣдованія П. В. подъ заглавіемъ «О древне-кипрскомъ діалектѣ». Изслѣдованіе это появилось на страницахъ іюньской книжки «Журнала Министерства Народнаго Просвѣщенія» за 1875 г. и было первой печатной работой П. В., написанной имъ въ пору его заграничной ученой командировки.

Основываясь на трудахъ своихъ предшественниковъ по изученію идалійской надписи, преимущественно на работахъ Вильгельма Декке, Юстуса Сигизмунда и Морица Шмидта, ей посвященныхъ, П. В. поставилъ своей задачей самостоятельно изслѣдовать особенности языка надписи. Для того, чтобы подойти къ своей главной задачѣ, П. В. пришлось, прежде всего, дать отчетъ объ алфавитѣ кипрскихъ силлабическихъ надписей. Тутъ онъ пришелъ къ тому важному заключенію, что «древне-кипрскій діалектъ потерялъ много общегреческихъ звуковъ и, однако, сами же силлабическія надписи доказываютъ, что онъ вовсе не былъ бѣднѣе другихъ діалектовъ формами, что для его формъ всегда почти можно найти аналогію въ другихъ діалектахъ, и, наконецъ, что нѣкоторыя общегреческія формы сохранены въ древне-кипрскомъ діалектѣ съ большею вѣрностью, чѣмъ въ какой бы то ни было другой отрасли греческаго языка». Отсюда уже представляется для П. В. вѣроятнымъ тотъ выводъ, что «та бѣдность звуками, о которой свидѣтельствуетъ силлабическій алфавитъ, не имѣла мѣста въ древне-кипрскомъ діалектѣ и что древне-кипрскій алфавитъ въ указанныхъ случаяхъ не соотвѣтствовалъ древне-кипрскому произношенію». Установивъ эти положенія, П. В. разсмотрѣлъ фонетику и формы діалекта силлабическихъ надписей, причемъ значительно пополнилъ собраніе фактовъ, данное его предшественниками по изученію древне-кипрскаго діалекта и указалъ на генеалогическую связь нѣкоторыхъ явленій этого діалекта съ однородными явленіями въ другихъ, преимущественно эолійскихъ діалектахъ.

Вся работа П. В. состоитъ изъ детальныхъ наблюденій, отмѣчать которыя не время и не мѣсто. Важно указать лишь, что и въ своемъ

первомъ трудѣ П. В. обнаружилъ, помимо своихъ глубокихъ знаній, присущую ему вообще большую наблюдательность, зрѣлость и трезвость сужденій, осторожность въ выводахъ. Выводы эти, въ существенныхъ чертахъ, должны быть признаны не утратившими своего значенія и по сіе времени, хотя за слишкомъ сорокъ лѣтъ, истекшихъ со времени появленія работы П. В. о древне-кипрскомъ діалектѣ, и матеріалъ по этой части значительно возросъ и въ разработкѣ его принимало участіе много ученыхъ.

Свое разсужденіе о древне-кипрскомъ діалектѣ П. В. основывалъ, главнымъ образомъ, на эпиграфическомъ, документальномъ матеріалѣ. Этотъ же документальный матеріалъ послужилъ точкою отправленія для П. В. въ одномъ изъ самыхъ замѣчательныхъ и выдающихся его сочиненій, въ его докторской диссертаціи, вышедшей въ свѣтъ въ 1882 г. Диссертація эта носила скромное заглавіе «Къ исторіи аѳинскихъ драматическихъ состязаній», хотя она, въ сущности, давала почти полную исторію ихъ. Выборъ темы, посвященной внѣшней исторіи аѳинскаго театра — точнѣе сказать, греческаго театра, потому что аѳинскіе порядки въ этомъ случаѣ служили образцомъ для другихъ греческихъ государствъ—былъ, какъ нельзя болѣе, своевременъ: въ 70-хъ гг. прошлаго вѣка наука, благодаря раскопкамъ, произведеннымъ Аѳинскимъ Археологическимъ Обществомъ на южномъ склонѣ аѳинскаго акрополя, получила большой притокъ свѣжаго матеріала въ видѣ документальныхъ данныхъ, надписей, относящихся къ устройству аѳинскихъ драматическихъ агоновъ. Правда, надписи эти дошли, въ значительномъ большинствѣ случаевъ, въ фрагментарномъ состояніи, но это-то ихъ состояніе и открывало широкое поле для всякаго рода научныхъ комбинацій. Фрагменты этихъ надписей, представлявшихъ собою годичные списки поставленныхъ во время состязаній трагедій и комедій, а также списки побѣдителей на состязаніяхъ, давали возможность провѣрить и пополнить, на основаніи оффиціальныхъ данныхъ, тѣ свѣдѣнія по исторіи аѳинскаго театра, которыя сохранились въ литературной традиціи.

Неудивительно, что вскорѣ же послѣ того, какъ были сдѣланы упомянутыя открытія, много филологовъ и историковъ обратилось къ ихъ изученію и истолкованію. Не упоминая другихъ, укажу имена извѣстнаго ученаго и выдающагося филолога Теодора Бергка и знаменитаго эпиграфиста Ульриха Кёлера, которому принадлежало первое изданіе многихъ изъ вновь найденныхъ «театральныхъ» надписей.

П. В. не имѣлъ возможности изучать эти надписи въ оригиналѣ, но онъ воспользовался услугами находившихся, въ началѣ 80-хъ гг., въ

Аѳинахъ В. К. Эрнштедта и В. В. Латышева и просилъ ихъ сверить съ оригиналами тѣ мѣста надписей, которые представлялись для него особенно важными, или чтенія которыхъ вызывали въ немъ сомнѣнія. Впрочемъ, задача П. В. состояла не въ томъ, чтобы дать новое критическое изданіе документовъ, относящихся къ внѣшней исторіи аѳинской драмы, но въ томъ, чтобы на основаніи данныхъ, въ этихъ документахъ заключающихся, попытаться разобрать наиболѣе важные и спорные пункты этой исторіи и, на основаніи этого разбора, придти къ наиболѣе надежнымъ выводамъ, опровергнувъ попутно нѣкоторыя изъ тѣхъ заключеній, къ которымъ пришли предшественники П. В. при рѣшеніи тѣхъ же вопросовъ.

Не касаясь пока тѣхъ главныхъ выводовъ, къ которымъ пришелъ П. В., считаю долгомъ сказать нѣсколько словъ о самой конструкціи его книги. По размѣрамъ она не велика—всего около 200 страницъ, не имѣетъ обычныхъ ни предисловія, ни введенія, ни указателя. Книга дѣлится на двѣ части: обзоръ эпиграфическихъ документовъ исторіи аттическихъ драматическихъ агоновъ и выводы изъ показаній эпиграфическихъ документовъ относительно исторіи агоновъ. Эти двѣ части распадаются на отдѣльныя главы, послѣднія же состоятъ, въ свою очередь, изъ ряда параграфовъ, то большихъ, то маленькихъ. Казалось бы, такая дробность должна была послужить въ ущербъ всему сочиненію, придать ему какой-то отрывочный характеръ. На самомъ дѣлѣ вышло какъ-разъ наоборотъ. Каждый параграфъ тѣсно связанъ, по ходу разсужденія, съ другимъ; мысль автора, на протяженіи всего сочиненія, строго координирована, а, благодаря дробности, ходъ мысли получаетъ удивительно выпуклый характеръ. Трафаретное «non multa, sed multum» оказывается примѣнимымъ къ книгѣ П. В. настолько, что я затруднился бы назвать въ числѣ книгъ, посвященныхъ изученію античнаго міра, другую, которая въ этомъ отношеніи съ книгою П. В. могла бы поспорить. Все въ ней у мѣста, все глубоко продумано, все трезво взвѣшено, не упущена ни одна деталь, отмѣчены всѣ сомнѣнія, ясно обрисованы выводы. Если бы кому-либо пришла фантазія зачеркнуть въ книгѣ П. В. не только лишнія фразы, но даже ненужныя слова, онъ врядъ ли справился бы съ этою задачею. Словъ въ книгѣ немного, зато мыслей много. И ясно одно: такая сжатость изложенія должна была потребовать со стороны писателя не только большого труда, но и исключительнаго умѣнія. И авторъ долженъ былъ не только со всею тщательностью обдумать и продумать обсуждаемые имъ вопросы, но и выносить ихъ, такъ сказать, въ своей головѣ, прежде чѣмъ тѣ мысли, въ какія обле-

клись эти вопросы, валялись у него на бумагѣ. Книга П. В. является недосягаемымъ образцомъ сжатости, но вмѣстѣ съ тѣмъ и ясности научнаго построенія. Не скажу, чтобы, изъ-за этой сжатости, ее легко было читать и изучать. Она требуетъ отъ читателя большой сосредоточенности, значительнаго умственнаго напряженія. Но это напряженіе не раздражаетъ читателя, напротивъ, радуетъ и восхищаетъ его, когда онъ съ наслажденіемъ слѣдитъ за тонкостью мысли автора, за ясною трезвостью его аргументаціи, за его остроумными сближеніями и сопоставленіями, за всею строгою логикою фактовъ, которые въ книгѣ разбираются и устанавливаются, устанавливаются обыкновенно съ категорическою необходимостью.

Книга П. В. наполнена такими незыблемо устанавливаемыми фактами. Я могу напомнить только о главнѣйшихъ изъ нихъ. П. В. опровергъ господствовавшее до того мнѣніе, будто хорегіи драматическихъ состязаній состояли въ связи съ филами. Онъ указалъ: 1) на то, что число поставленныхъ въ каждый праздникъ трагедій и комедій не соотвѣтствуетъ числу филъ; 2) что имена филъ встрѣчаются только въ документахъ, относящихся къ музическимъ агонамъ, и всегда выпускаются въ надписяхъ, имѣющихъ отношеніе къ драматическимъ состязаніямъ; 3) что въ составъ хоровъ музическихъ агоновъ входили граждане только той филы, которая ставила хоръ, тогда какъ выборы хоревтовъ для драматическихъ агоновъ зависѣлъ отъ поэта-дидаскала; 4) что на Ленэйскихъ состязаніяхъ принимали участіе и метеки, а они никакого отношенія къ филамъ не имѣли, между тѣмъ какъ на Ленэяхъ ставились одни сценическіе хоры; 5) что въ то время какъ, для облегченія исполненія музическихъ агоновъ, разрѣшали двумъ филамъ имѣть одного хорега, для той же цѣли при драматическихъ состязаніяхъ одна хорегія распредѣлялась между двумя хорегами. Отсюда общій выводъ и для характеристики списковъ сценическихъ хореговъ: списки эти велись не властями филъ, а властями государственными—архонтами.

Нелегко было классифицировать тѣ эпиграфическіе памятники, которые составили предметъ ближайшаго изученія П. В. Онъ установилъ четыре ихъ категоріи: 1) сводъ комическихъ и трагическихъ дидаскалій, въ которомъ обозначались, вмѣстѣ съ именемъ архонта, за каждый годъ состязаній, всѣ участвующіе въ состязаніяхъ поэты и заглавія поставленныхъ ими драмъ, въ порядкѣ ихъ достоинства, а также и имена протагонистовъ, съ особою отмѣткою побѣдителя среди нихъ; 2) т. н. Διονυσονῖκαι, гдѣ обозначены одни побѣдители на музическихъ и на сценическихъ агонахъ, а также имена хореговъ и филъ; 3) Νῖκαι Διονυ-

σιακαί—здѣсь называются, одно за другимъ, имена драматическихъ поэ-товъ въ хронологическомъ порядкѣ одержанныхъ ими первыхъ побѣдъ, причемъ послѣ каждаго имени стоитъ цифра, указывающая на обще число одержанныхъ поэтомъ побѣдъ; 4) хорегическія надписи.

При классификаціи агонистическихъ документовъ важно было опре-дѣлить тотъ праздникъ, какой имѣется въ виду во второй категорі документовъ. П. В., слѣдуя Келеру, высказывался за Великія Діонисі и попутно при этомъ разбиралъ вопросъ о первой побѣдѣ трагик Агаѳона.

При разсмотрѣніи документовъ, относящихся къ группѣ Νῖκα Διονυσιακαί, П. В., примыкая къ мнѣнію Бергка, пришелъ къ заключенію что въ нихъ названы и комическіе и трагическіе поэты; среди послѣд нихъ онъ блестяще возстановилъ имъ трагика Ноѳиппа, извѣстнаго нам только по насмѣшкамъ комиковъ.

Разчистивъ почву, путемъ тщательнаго разбора и классификаці подлежащихъ разсмотрѣнію документовъ, П. В., во второй части своег разсужденія, переходилъ къ тѣмъ выводамъ, которые могутъ быть сдѣ-ланы на основаніи ихъ. Выводы эти касаются какъ состава, такъ и порядка драматическихъ состязаній. Вотъ ихъ сущность: сначала каж-дый изъ трехъ трагическихъ поэтовъ, выступавшихъ на состязаніи, ста-вилъ по три трагедіи и по одной сатирической драмѣ, изъ комедій же допущены были всего три; затѣмъ, во второй періодъ, каждый из трехъ трагическихъ поэтовъ ставилъ только по три трагедіи, но зате играли пять комедій, и въ обычный составъ спектакля входили одна старая трагедія и одна сатирическая драма; наконецъ, въ третій пе-ріодъ, съ средины III в., въ составъ спектакля входила «старая» коме-дія, т. е. комедія эпохи Менандра; при этомъ, однако, «старыя» тра-гедіи и комедіи, вмѣстѣ съ сатирическими драмами, стояли «внѣ кон-курса» и имъ, такимъ образомъ, не приходилось состязаться съ пьесами новѣйшихъ трагиковъ и комиковъ.

При установленіи того порядка, въ какомъ ставились трагедіи и комедіи, П. В. пришелъ къ такимъ выводамъ: 1) въ IV в. сатирическая драма, вмѣстѣ съ слѣдовавшею за нею «старою» трагедіею, исполнялась въ одинъ изъ дней, предшествовавшихъ исполненію новыхъ трагедій 2) въ IV в. комедіи исполнялись въ день, особый отъ дней, назначен-ныхъ для исполненія новыхъ трагедій, и притомъ всѣ въ одинъ день 3) уже въ V в. «комическій» агонъ существовалъ отдѣльно отъ «тра-гическаго».

При разсмотрѣніи вопроса объ отношеніи актеровъ къ драматур-

гамъ главный результатъ, къ которому пришелъ П. В., можетъ быть формулированъ такъ: актеръ постепенно освобождается отъ поэта. Вотъ главные моменты этой «эмансипаціи»: въ до-эсхиловское время поэтъ и актеръ — одно лицо; во время Эсхила, вмѣстѣ съ поэтомъ, въ исполненіи пьесы, принималъ участіе особый актеръ, какъ постоянный помощникъ поэта; при Софоклѣ поэтъ перестаетъ быть актеромъ, но послѣдній, по прежнему, принадлежитъ поэту; затѣмъ слѣдуетъ время полной независимости актеровъ отъ поэта, и время — при Энніи, Плавтѣ, Теренціи, — когда поэтъ принадлежитъ актеру.

Таковы главные результаты изслѣдованія П. В., касающіеся организаціи аѳинскихъ драматическихъ состязаній. Едва ли есть нужда указывать, что эти, строго обоснованные, результаты имѣютъ принципіальную важность для исторіи греческой драмы вообще. Что касается тѣхъ источниковъ, на основаніи которыхъ оказалось возможнымъ придти къ этимъ результатамъ, то П. В. установилъ такое отношеніе литературныхъ источниковъ къ документальнымъ: въ древности существовалъ только одинъ литературный сводъ, подъ именемъ *Διδασκαλίαι*. Это былъ трудъ Аристотеля, содержаніе котораго было взято изъ оффиціальныхъ списковъ общинныхъ магистратовъ, вѣдавшихъ драматическими состязаніями; трудъ этотъ содержалъ простые факты, почерпнутые изъ оффиціальныхъ источниковъ, и никакихъ добавленій, или измѣненій въ него со стороны учениковъ Аристотеля внесено не было.

Тѣ главные результаты, къ какимъ пришелъ П. В. въ своей работѣ, остаются непоколебленными до сихъ поръ. Это—лучшее доказательство первостепенной научной цѣнности его труда. Но, помимо этихъ общихъ результатовъ, въ книгѣ П. В. имѣется цѣлый рядъ выводовъ болѣе мелкихъ по характеру, но одинаково важныхъ въ научномъ отношеніи. Укажу, напримѣръ, его разсужденіе о нѣкоторыхъ именахъ драматурговъ и заглавіяхъ пьесъ, называемыхъ въ эпиграфическихъ документахъ; здѣсь, помимо многихъ детальныхъ указаній, слѣдуетъ отмѣтить одинъ выводъ и болѣе общаго характера: съ извѣстнаго времени драматурги ограничиваются тѣмъ, что перерабатываютъ произведенія болѣе древнихъ, пользующихся славою, поэтовъ.

Прошло четверть вѣка со времени напечатанія работы П. В., когда, въ 1906 г., появилась капитальная работа Адольфа Вильгельма «Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen». Работа эта посвящена новому изданію и толкованію того эпиграфическаго матеріала, на которомъ построено, главнымъ образомъ, изслѣдованіе П. В. Конечно, тѣ надписи, которыми занимался, въ свое время, П. В., въ трудѣ Вильгельма

изданы и лучше, и точнѣе, и наряднѣе. Тѣхъ общихъ вопросовъ, которыхъ касался П. В. въ своей книгѣ, Вильгельмъ не имѣлъ въ виду затрагивать. Но въ своемъ комментаріи къ отдѣльнымъ частямъ издаваемыхъ надписей Вильгельму не разъ приходилось обращаться къ обсужденію многихъ частныхъ вопросовъ, затронутыхъ и обсужденныхъ, въ свое время, П. В. Съ трудомъ послѣдняго Вильгельмъ знакомъ не былъ. И что же мы видимъ? Нерѣдко Вильгельмъ приходитъ къ тѣмъ же результатамъ, къ какимъ, за 25 лѣтъ до того, пришелъ русскій изслѣдователь[1]). Остается пожалѣть, что книга П. В. осталась непримѣченной въ западно-европейской ученой литературѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, можно, съ полнымъ правомъ, погордиться тѣмъ, что въ разборѣ документовъ, относящихся къ исторіи аѳинскихъ драматическихъ состязаній, русскій изслѣдователь, въ немаломъ числѣ случаевъ, опередилъ своихъ западноевропейскихъ собратьевъ. Книга П. В., какъ написанная по-русски, не нашла, къ сожалѣнію, того распространенія, какого она, съ полнымъ правомъ, заслуживала и заслуживаетъ. Ибо, если бы даже оказалось, что тѣ или иные выводы, къ какимъ пришелъ, въ свое время, П. В., будутъ нуждаться въ измѣненіяхъ и дополненіяхъ, тотъ методъ, посредствомъ котораго П. В. пришелъ къ своимъ выводамъ, остается образцовымъ. И по книгѣ П. В. можно и должно не только учиться, но и поучаться тому, какъ слѣдуетъ учиться.

Было уже сказано, что въ существенной и значительной своей части работа П. В. основана на разборѣ данныхъ, доставляемыхъ эпиграфическими памятниками. Не будучи эпиграфистомъ по призванію, не издавъ ни одной надписи, П. В., тѣмъ не менѣе, показалъ въ своей работѣ, до какой степени онъ мастерски обладалъ искусствомъ толковать надписи, цѣнить въ этихъ документальныхъ источникахъ каждое слово, каждую букву. Произведенный имъ (стр. 129 сл.), напримѣръ, анализъ надписи, помѣщенной въ CIG. 231 (=IG. II 972=Wilhelm, Urkunden, 51 сл.), можетъ быть, и съ точки зрѣнія завзятаго эпиграфиста, названъ образцовымъ. Въ русской ученой литературѣ книга П. В. была, въ сущности, первой б о л ь ш о й работой, въ которой эпиграфическіе памятники использованы были въ такомъ широкомъ масштабѣ, съ такимъ большимъ умѣньемъ. Не будучи ученикомъ Ѳ. Ѳ. Соколова, создателя эпиграфическихъ штудій у насъ въ Россіи, П. В. проникся, такъ сказать, его «эпиграфическимъ духомъ», и его книга открыла собою длин-

---

[1]) Это уже отмѣчено детально Б. В. В а р н е к е въ его статьѣ: Новый сборникъ документовъ по исторіи аттическаго театра, Казань 1908.

ную серію работъ русскихъ ученыхъ, работъ, основанныхъ на изученіи эпиграфическихъ памятниковъ.

Эти памятники, съ давнихъ уже поръ, разрабатывались и разрабатываются, съ особымъ тщаніемъ, въ Русскомъ Археологическомъ Обществѣ, въ трудахъ и докладахъ его членовъ. У насъ, въ Обществѣ, давно уже эпиграфика считается родною сестрою монументальной археологіи. П. В., при своей удивительной скромности, археологомъ себя не считалъ, хотя уже по тому интересу, съ какимъ онъ относился къ докладамъ на чисто археологическія темы, ясно было, что онъ ей не чуждъ. Все же, и при своемъ избраніи управляющимъ нашего Отдѣленія и при троекратномъ переизбраніи его на эту должность, въ тонѣ его благодарности за оказанную честь, чувствовалась какая-то нотка смущенія. При его жизни мы щадили его скромность и не рѣшались сказать ему: человѣкъ, написавшій «Къ исторіи аѳинскихъ драматическихъ состязаній», книгу, въ которой использованъ съ такимъ блестящимъ умѣньемъ эпиграфическій, т. е. въ сущности, археологическій матеріалъ, имѣетъ полное право считать себя и археологомъ. Мы не говорили П. В. этого при его жизни. Скажемъ же это теперь, когда судьба взяла его отъ насъ. Скажемъ, что въ области не только филологіи, но и археологіи, какъ и въ другихъ отрасляхъ науки о древне-греческомъ и византійскомъ мірѣ, онъ снискалъ себѣ при жизни громкую славу и пріобрѣлъ себѣ, по смерти, вѣчную память!

С. Жебелевъ.

Θесей или Ясонъ?

Всѣ вазовые рисунки, приводимые въ связь съ преданіемъ объ укрощеніи Ясономъ огнедышащихъ быковъ колхидскаго царяЭэта, въ противоположность миѳу и иллюстрирующимъ его рельефамъ, представляютъ борьбу героя только съ однимъ животнымъ и поэтому толкуются обыкновенно, какъ изображенія подвиговъ Геракла, или Θесея. Въ последнее время, кромѣ немногихъ замѣчаній въ статьѣ Зелигера [1]), никѣмъ, кажется, не была предпринята попытка провѣрить критически и сами памятники и важнѣйшія изъ высказанныхъ раньше по поводу ихъ сужденій различныхъ археологовъ. Между тѣмъ такая попытка не лишена интереса, тѣмъ болѣе, что, дѣйствительно, есть, кажется, надежда установить, путемъ внимательнаго пересмотра относящихся сюда памятниковъ вазовой живописи, нѣкоторыя отличительныя черты тѣхъ рисунковъ, гдѣ можно предполагать отраженіе миѳическаго подвига Ясона и, такимъ образомъ, выдѣлить ихъ изъ общаго состава изображеній укрощенія быковъ, поскольку оно встрѣчается на расписныхъ вазахъ. Съ этою цѣлью мы разберемъ какъ наиболѣе важные изъ этихъ рисунковъ, такъ и мнѣнія нѣкоторыхъ изслѣдователей. Начнемъ съ того памятника аттической вазовой живописи, который уже разъ послужилъ поводомъ обмѣна мнѣній между Михаэлисомъ и другими учеными по интересующему насъ вопросу.

Во второмъ томѣ «Древностей Босфора Киммерійскаго», табл. 63, былъ опубликованъ Стефани рисунокъ, украшающій хранящуюся въ Имп. Эрмитажѣ за № 2012 амфору (пелику) поздняго стиля аттическаго происхожденія, найденную близь Керчи (см. табл., рис. 1). Сюжетъ этого рисунка, по словамъ Стефани, «совершенно понятенъ и не оставляетъ, кажется, никакого сомнѣнія въ его значеніи».

Вся композиція этого рисунка, набросаннаго, по словамъ Стефани, смѣлой, но вмѣстѣ съ тѣмъ и небрежной рукою, состоитъ изъ четырехъ фигуръ. Въ центрѣ юноша, бросивъ на землю палку и одежду, догналъ

[1]) Roscher, Lex. d. Myth. II, s. v. Medea.

бѣгущаго влѣво быка, схватилъ его лѣвою рукою за переднюю ногу и, припавъ на правое колѣно, старается повалить его на землю. Эта группа отдѣлена деревомъ отъ находящейся слѣва женской фигуры въ богатомъ восточномъ костюмѣ и высокой шапкѣ. Правая рука ея опущена. Ладонью лѣвой руки она поддерживаетъ на высотѣ плеча небольшой ящикъ, или круглую коробку, протягивая ее къ головѣ животнаго. Принимая, такимъ образомъ, дѣятельное участіе въ происходящемъ дѣйствіи, фигура, какъ это вполнѣ естественно, движется влѣво вмѣстѣ съ центральной группой. Правда, въ недостаточной опредѣленности ея движеній особенно сказалась небрежность рисовальщика, но, во всякомъ случаѣ, она не «убѣгаетъ» какъ говоритъ Михаэлисъ (A. Z. 1877), а лишь сопровождаетъ, идя впереди, движущихся влѣво героя и быка.

Правую часть композиціи занимаютъ двѣ фигуры, присутствующія въ качествѣ зрителей: женщина въ шлемѣ съ высокимъ гребнемъ (Аѳина) сидитъ, опираясь на копье, и смотритъ на главную сцену, повернувшись къ ней лицомъ, и юноша въ хламидѣ—повидимому, только дополнительная фигура—дѣлающій неопредѣленный жестъ правой рукой.

Стефани признаетъ, что памятники съ изображеніемъ борьбы героя съ быкомъ обыкновенно страдаютъ неопредѣленностью, такъ что признать ихъ настоящій смыслъ не всегда легко. Однако данный рисунокъ онъ съ увѣренностью толкуетъ, какъ бой Ѳесея съ Мараѳонскимъ быкомъ, и даже въ другомъ юношѣ видитъ «безъ сомнѣнія» Пириѳоя. Затѣмъ Стефани говоритъ: «На другой сторонѣ рисунка женщина бѣжитъ съ мѣста боя. На ней хитонъ съ длинными рукавами, доходящій до пятокъ. На головѣ ея высокая шапка, напоминающая форму фригійскихъ шапокъ. Но какъ покрой хитона не тотъ, который мы находимъ на амазонкахъ и другихъ азіатскихъ женщинахъ, такъ и эта шапка скорѣе похожа на головной уборъ крестьянки или старухи, чѣмъ на что-либо другое. Итакъ, мы узнаемъ въ этой женщинѣ бѣдную старушку Гекалу, радушно встрѣтившую молодого царя, когда онъ прибылъ на Мараѳонскую равнину. Въ правой рукѣ Гекалы, кажется, ножъ, въ лѣвой ящикъ или, можетъ быть, глубокая чаша. Это или предметы, нужные ей для жертвоприношенія, или утварь, служившая ей при угощеніи царя. Въ послѣднемъ случаѣ мы должны представлять себѣ эту чашу наполненной травами, называемыми у древнихъ σόγχος и χρῆθμον; по крайней мѣрѣ, такъ говоритъ Каллимахъ въ своей поэмѣ «Гекала».

Начнемъ разборъ нашего рисунка съ этой женской фигуры. Недаромъ костюмъ ея остановилъ на себѣ вниманіе Стефани; и странно, что въ этомъ пышномъ нарядѣ, вполнѣ отличномъ отъ греческаго хитона,

онъ усмотрѣлъ одежду бѣдной крестьянки, а во фригійской шапкѣ—головной уборъ деревенскихъ старухъ, странно тѣмъ болѣе, что такое роскошное восточнаго типа платье въ вазовой живописи установилось, между прочимъ, для одной вполнѣ опредѣленной миѳической героини и служитъ ея характеристикой, наравнѣ съ волшебнымъ ящикомъ. Мы встрѣчаемъ ее на рисункѣ вазы Мидія [1]), на кратирѣ съ изображеніемъ смерти великана Тала [2]), на нижне-италійской вазѣ [3]), гдѣ приписано имя: Медея.

Не такъ легко установить правильное названіе для мужской фигуры на рисункѣ керченской вазы. Какъ назвать героя, который въ присутствіи Медеи укрощаетъ быка? Можно было бы ожидать прямого отвѣта: Ясонъ. Но тутъ, повидимому, являются нѣкоторыя затрудненія. Та схема, въ которой представлена здѣсь картина борьбы—герой хватаетъ быка за ногу, чтобы повалить его на землю,—въ вазовой живописи связана съ Геракломъ, или Ѳесеемъ. Присутствіе Медеи исключаетъ возможность видѣть здѣсь Геракла. Насчетъ Ѳесея, правда, имѣется у поздняго миѳографа (Mythogr. Vatic. I) совершенно обособленная версія, по которой будто бы укрощеніе Мараѳонскаго быка было возложено на Ѳесея по проискамъ Медеи, желавшей его гибели. И на основаніи этой, впрочемъ мало распространенной, версіи Михаэлисъ [4]) считалъ необходимымъ понимать всю сцену такъ, что Медея, видя, какъ Ѳесей одолѣваетъ свирѣпое животное, и что волшебный ящикъ не оправдалъ на этотъ разъ возложенныхъ на него надеждъ, поспѣшно покидаетъ мѣсто борьбы.

Къ сожалѣнію, нельзя понять, что̀ именно заставляетъ Михаэлиса отдать предпочтеніе свидѣтельству M. V. I передъ общеизвѣстнымъ преданіемъ о подвигѣ Ясона въ Колхидѣ. Что эта версія была малоизвѣстна, показываютъ дошедшія до насъ упоминанія древнихъ о пребываніи Медеи въ Аттикѣ. Участіе Медеи въ такомъ популярномъ подвигѣ Ѳесея, какъ укрощеніе Мараѳонскаго быка, не замедлило бы отразиться въ литературѣ. Между тѣмъ, упоминая о пребываніи Медеи въ Аттикѣ, не говоритъ объ этомъ ни Геродотъ (VII, 62) ни Еврипидъ, поскольку можно судить по его трагедіи «Эгей» (Sch. Hom. Λ 741 ἱστορία παρὰ Κράτητι, Медея подаетъ мысль отравить Ѳесея), гдѣ это было бы вполнѣ умѣстно, если согласиться съ доводами Näke (Opusc. II, 205 сл.), что только послѣ неудачной попытки погубить Ѳесея на Мараѳонскомъ полѣ

[1]) Gerhard, Ges. ak. Abh., т. XIV.
[2]) Furtwängler u. Reichhold, Griech. Vasenmalerei, т. XXXVIII.
[3]) Mon. d. Inst. V, т. II.
[4]) A. Z. 1877, 75.

Медея пыталась отравить его. Не упоминаетъ объ этомъ и Павсаній (II, 3, 8 по Гелланику). Наконецъ, не говоритъ этого и Аполлодоръ въ томъ отрывкѣ, на который ссылается Михаэлисъ (A. Z. 1885, 281). Эксцерптъ изъ утерянной части Аполлодоровой библіотеки (Rhein. Mus. XLI, Wagner) гласитъ: πείθει τὸν Αἰγέα φυλάττεσθαι ὡς ἐπίβουλον αὐτοῦ. Myth. Vat. I (48) говоритъ: persuasit advenientem iuvenem tauro opponere. Если M. V. I опирается на цитированное мѣсто Аполлодора, то онъ даетъ не повтореніе, а толкованіе этого мѣста, и притомъ неточное, т. е. создаетъ новую версію. Такимъ образомъ, свидѣтельство M. V. стоитъ особнякомъ. Съ другой стороны, не лишено также значенія и то, что ни на одномъ изъ вазовыхъ рисунковъ, гдѣ можно съ полной достовѣрностью видѣть подвигъ Ѳесея на Мараѳонѣ, не изображена присутствующей Медея. Остается только предположить, что эта версія миѳа была чужда вазовой живописи.

Поэтому предложенное Михаэлисомъ толкованіе нашего рисунка, можетъ быть, и весьма оригинально, но не убѣдительно. Что оно противорѣчитъ всему характеру представленной здѣсь сцены, очевидно. Едва ли можно сомнѣваться, что Медея здѣсь не убѣгаетъ, отчаявшись въ исходѣ своихъ ожиданій; напротивъ, она ждетъ конца борьбы, высоко держа передъ борющимися свой чудодѣйственный φωριαμός. Въ движеніяхъ ея, въ спокойно опущенной правой рукѣ не видно страха, или отчаянія, а лишь отражается то живое участіе, которое она принимаетъ въ происходящей передъ нею борьбѣ. Затѣмъ не сохранилось ни одного упоминанія о томъ, что этотъ волшебный ящикъ когда-либо обманулъ надежды своей обладательницы. А если отсутствіе такого упоминанія не покажется достаточнымъ аргументомъ ex silentio, то съ чисто художественной стороны необходимо принять, что наличность такого магическаго предмета указываетъ смотрящему, что здѣсь, какъ и въ другихъ подобныхъ случаяхъ (о несамостоятельности рисовальщика говоритъ каждая черта этого рисунка), благодаря чарамъ и колдовству, происходитъ какое-то необычайное событіе. Одно присутствіе Медеи съ волшебнымъ ящикомъ предвѣщаетъ побѣду, или удачу изображенному на рисункѣ герою [1]). Далѣе, такъ какъ Медея не представлена явно убѣгающей (а сдѣлать это, кажется, ловкому рисовальщику нашей вазы не стоило бы особеннаго труда), то нельзя также утверждать, что Медеѣ, вопреки ожиданіямъ, приходится уступить передъ другою болѣе могущественною силой въ лицѣ Аѳины, покровительственно огра-

[1]) Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei, 89.

ждающей героя (Өесея) отъ гибельнаго дѣйствія содержащихся въ ящикѣ предметовъ. Скорѣе, напротивъ, мы можемъ и въ данномъ случаѣ видѣть въ этой богинѣ покровительницу Ясона, какою она является, въ присутствіи Медеи, напр. на этрускомъ зеркалѣ [1]), гдѣ всѣ три фигуры обозначены именами. Это согласно и съ литературной традиціей.

Наконецъ, свидѣтельство поздняго миөографа недостаточно вѣско; не подлежитъ сомнѣнію, что оно, если не поздняго происхожденія, то, во всякомъ случаѣ, было менѣе извѣстно, чѣмъ сказаніе о подвигѣ Ясона въ Колхидѣ. Ссылаться на эту обособленную версію миөа для того, чтобы, во что бы то ни стало [2]), не сообразуясь прежде всего съ самимъ разбираемымъ памятникомъ, доказать здѣсь присутствіе Өесея, столь же мало удачно, какъ ссылка Стефани на «Гекалу» Каллимаха. Нѣкоторые памятники вазовой живописи, имѣющіе прямое отношеніе къ миөу объ Ясонѣ и Медеѣ, ясно указываютъ на совершенно другое, и притомъ болѣе простое рѣшеніе этого спорнаго вопроса.

Нельзя отрицать, что рисунокъ на керченской вазѣ не совсѣмъ ясенъ: художникъ не далъ себѣ труда вполнѣ отчетливо показать, какое именно событіе онъ имѣлъ въ виду, расписывая сосудъ. Но, съ другой стороны, кажется трудно оспаривать, что предположить здѣсь упомянутый эпизодъ изъ сказанія объ Аргонавтахъ будетъ проще, ближе къ самому памятнику, и притомъ такое пониманіе не обособлено, такъ какъ въ подтвержденіе его можно привести нѣсколько рисунковъ, гдѣ миөъ этотъ изображенъ несомнѣнно. Съ ними поэтому, я думаю, и слѣдуетъ сблизить нашъ рисунокъ. Посмотримъ, что́ даютъ для общаго вопроса эти памятники.

Рѣшающее значеніе имѣетъ рисунокъ большой вазы роскошнаго стиля, найденной въ Руво [3]), впервые опубликованной Пургольдомъ (табл., рис. 2). Съ типичной для этого рода рисунковъ небрежностью здѣсь также представлено укрощеніе быка, но въ другой схемѣ, нежели въ рисункѣ керченской вазы. Молодой герой, устремляясь слѣва направо, припалъ на одно колѣно и хватаетъ лѣвой рукой за морду бѣгущаго съ противоположной стороны быка. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ суковатую палицу. На заднемъ планѣ, до половины скрытая за небольшой какъ бы стѣнкой женщина въ богатомъ нарядѣ не греческаго по-

---

[1]) Bull. d. Inst. 1878, 144 (Helbig). Напомнимъ также о рисункѣ на чашѣ въ Mus. Gregor. (Baumeister, Denkm. I, 124): Ясонъ въ пасти дракона и рядомъ Аөина.

[2]) A. Z. 1885, 281. 291.

[3]) A. Z. 1883, 163. T. 11.

кроя. Она внимательно слѣдитъ за борьбой и сочувственно протягиваетъ правую руку по направленію къ герою, а лѣвую подаетъ стоящему за ней маленькому эроту, который касается ея покрывала. Вокругъ дерева, растущаго рядомъ, справа, обвился большой змѣй съ рогами и высунутымъ языкомъ.

Содержаніе этого рисунка настолько ясно, что въ значеніи его не можетъ быть сомнѣнія. Если палица въ рукѣ героя и наличность одного только быка могутъ въ первый моментъ привести на мысль Геракла (или Өесея), то тотчасъ же становится очевиднымъ, что ни того, ни другого предположить здѣсь нельзя. Единственной спутницей и покровительницей Геракла является Аѳина. Өесей также совершаетъ свои подвиги единственно благодаря собственной силѣ и неустрашимости. Ему покровительствуютъ Аѳина и Гермесъ. На вазѣ женщина характеризована эротомъ—ясное указаніе на то, что ея любовь помогаетъ нашему герою одолѣть своего противника. Итакъ, присутствіе этой фигуры не даетъ возможности видѣть здѣсь Геракла, или Өесея. Остается одно имя: Ясонъ. Но какъ назвать свидѣтельницу геройскаго подвига Ясона? Во всякомъ случаѣ, это не Афродита, какъ предполагалъ Нургольдъ. При помощи простого средства художникъ постарался указать, кто именно интересующая насъ женщина: какъ раньше присутствіе ея и эрота указывало, что въ героѣ слѣдуетъ видѣть Ясона, такъ, въ свою очередь, расположившійся на деревѣ змѣй приводитъ къ заключенію, что это Медея. Нѣтъ даже надобности предполагать, что змѣй помѣщенъ здѣсь пролептически, какъ намекъ на предстоящій Ясону другой, болѣе трудный подвигъ (Нургольдъ). Въ миѳѣ объ Ясонѣ и Медеѣ самую важную роль играло похищеніе золотого руна съ помощью Медеи, усыпившей дракона. Вполнѣ естественно поэтому змѣй въ воспоминаніи связывается съ именемъ Медеи. Такъ, повидимому, было и съ самимъ рисовальщикомъ: думая о Медеѣ, онъ нарисовалъ рядомъ змѣя, заимствовавъ его съ тѣхъ рисунковъ, гдѣ изображается усыпленіе змѣя. И это новое доказательство, что юноша съ палицей—Ясонъ.

Такимъ образомъ, отдѣльныя фигуры этого рисунка взаимно дополняютъ и опредѣляютъ другъ друга, и нельзя предположить, что этотъ весьма удачный, при своей простотѣ, пріемъ—только результатъ случайности. Небрежный стиль рисунка не въ состояніи оправдать такого предположенія. Замыселъ его оригиналенъ. Средства исполненія заимствованы.

Но какъ быть съ палицей въ рукѣ Ясона? Правда, разъ этотъ аттрибутъ Геракла былъ присвоенъ потомъ Өесею, то его съ такимъ же

правомъ можно дать и Ясону [1]). Но здѣсь, кромѣ того, она какъ разъ подходитъ ко всему характеру нашего рисунка: какъ вся фигура Ясона представляетъ довольно грубое заимствованіе у болѣе раннихъ и лучшихъ памятниковъ искусства и вся сцена борьбы съ быкомъ нарисована, повидимому, по готовому образцу [2]), такъ и палица, которую держитъ Ясонъ, не что иное, какъ перенесенная сюда безъ нужды деталь наравнѣ съ другими нарисованными здѣсь предметами.

Однако, какъ бы ни былъ слабъ въ художественномъ отношеніи этотъ рисунокъ, для нашего вопроса онъ чрезвычайно важенъ. Во-первыхъ, здѣсь, несомнѣнно, передъ нами подвигъ Ясона, а, во вторыхъ, онъ служитъ доказательствомъ, что по сравненію съ рельефами на саркофагахъ, на вазовомъ рисункѣ этотъ сюжетъ переданъ въ сокращенномъ видѣ: представлено укрощеніе только одного животнаго, потому что это было удобнѣе для рисовальщика. Точно также объясняется отступленіе отъ установившагося преданія на рисункѣ мюнхенской амфоры изъ Руво, гдѣ Ясонъ похищаетъ золотое руно у змѣя лежащаго на скалѣ. Медея здѣсь въ греческомъ хитонѣ [3]).

Не менѣе вниманія заслуживаетъ еще одинъ рисунокъ, вполнѣ правильное объясненіе котораго принадлежитъ Гейдеманну. Гейдеманнъ признаетъ въ женщинѣ рисунка вазы изъ Руво Медею. Такое же имя онъ даетъ женской фигурѣ, въ греческомъ хитонѣ, съ лавровыми вѣточками въ рукахъ на рисункѣ другой Неаполитанской вазы [4]) (табл., рис. 3). Эта женщина—Медея—присутствуетъ при борьбѣ юноши съ быкомъ, скомпонованной совершенно сходно съ рисункомъ изъ Руво. Здѣсь рядомъ съ женщиной паритъ Ника съ чашею въ одной и лавровою вѣткой въ другой рукѣ [5]). Гейдеманнъ находитъ, что лавровыя вѣточки имѣютъ магическое значеніе и поэтому здѣсь въ героѣ слѣдуетъ видѣть Ясона. Съ этимъ толкованіемъ можно вполнѣ согласиться, въ особенности если принять во вниманіе и чашу въ рукѣ Ники. Такая чаша, какъ извѣстно, въ иныхъ случаяхъ фигурируетъ вмѣсто волшебнаго ларчика Медеи. При этомъ любопытно отмѣтить, что эта женская

---

[1]) Палицей на ваз. рис. вооруженъ и Аргосъ.

[2]) Ср. Anth. Graeca, эпиграмма неизвѣстнаго автора: описаніе борьбы Ѳесея съ Мараѳонскимъ быкомъ.

[3]) Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, т. 89.

[4]) Изъ S. Agata de' Goti. Heydemann, Hallisches Winckelmannsprogramm. 1886, № 1.

[5]) Для сравненія можно указать на рис. вазы въ Петроградѣ. Mon. d. Inst. V, 12, гдѣ Медея при помощи такой лавровой вѣточки усыпляетъ дракона.

фигура стоитъ спокойно, повернувшись къ борющимся: въ побѣдѣ героя не можетъ быть сомнѣнія.

Но если какъ разъ магическое значеніе лавровыхъ вѣточекъ въ рукахъ Медеи и Ники обезпечиваетъ за мужской фигурой имя Ясона, то трудно понять, почему магическій ящикъ въ рукѣ Медеи на рисункѣ керченской вазы не можетъ считаться аргументомъ такой же силы въ пользу толкованія мужской фигуры въ смыслѣ Ясона. Гейдеманнъ, повидимому допускаетъ здѣсь непослѣдовательность, и это только утверждаетъ насъ въ убѣжденіи, что и на рисункѣ керченской вазы подвигъ Ясона.

Но обратимся еще разъ къ рисунку на вазѣ изъ Руво. Въ свое время Робертъ предложилъ другое толкованіе: это Гераклъ и Ахелой борются изъ-за Деяниры, и змѣй указываетъ на предстоящее превращеніе Ахелоя въ змѣя. Такое толкованіе, какъ и слѣдовало ожидать, было немедленно отвергнуто. Ахелой изображается на черно-фигурныхъ вазахъ въ видѣ быка, шея и голова котораго замѣнены человѣческимъ туловищемъ (двѣ такія вазы, происходящія изъ Неаполя, находятся въ Петроградѣ. Стефани 5. 19); въ красно-фигурной вазовой живописи онъ имѣетъ видъ быка съ лицомъ бородатаго мужчины и только въ одномъ случаѣ изображенъ въ видѣ колоссальной змѣи съ человѣческой головою, по хорошо извѣстному типу тритона [1]). Ни на одномъ изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ не встрѣчается изображеніе Ахелоя въ видѣ быка просто, и это вполнѣ объясняется требованіями чисто художественнаго свойства: такая фигура была бы непонятной.

Совершенно невозможно также предположеніе предстоящаго превращенія. Сопоставленіе относящихся сюда памятниковъ показываетъ, правда, что среди многочисленныхъ пріемовъ, которыми пользовались въ данномъ случаѣ художники есть и обозначеніе еще не совершившагося превращенія такимъ образомъ, что та форма, которая появится на смѣну настоящей, еще имѣющейся налицо, изображается рядомъ съ нею, но притомъ всегда такъ, что обѣ соприкасаются. Самымъ извѣстнымъ примѣромъ можетъ служить превращеніе Ѳетиды. Змѣй же, обвившійся вокругъ дерева на рисункѣ вазы изъ Руво, никоимъ образомъ не можетъ служить намекомъ на превращеніе.

Другой рисунокъ въ основныхъ чертахъ сходный съ послѣдними двумя, описанъ у Jatta, Vasi Caputi, T. III, 103, и вполнѣ правильно истолкованъ Гейдеманномъ въ такомъ же смыслѣ, какъ рисунокъ изъ

---

[1]) Gerhard, Anserl. Vasb. II, 115.

S. Agata dé Goti. Ясонъ хватаетъ быка спереди за рога и морду. Рядомъ Ника съ вѣнкомъ и пальмовой вѣтвью. На другой сторонѣ старикъ-царь жестомъ руки выражаетъ свое изумленіе. Кромѣ того присутствуетъ еще нѣсколько фигуръ, среди которыхъ первое мѣсто занимаетъ сидящая женщина въ роскошномъ нарядѣ. Она смотритъ на борющихся; за нею, эротъ, возлагающій на ея голову вѣнокъ, а возлѣ служанка держитъ открытую шкатулку. Всѣ эти подробности характеризуютъ, какъ мы видѣли, Медею.

Отчасти по схемѣ борьбы Ахелоя съ Геракломъ на черно-фигурныхъ вазахъ, отчасти сходно съ изображеніями аналогичныхъ подвиговъ Геракла и Өесея скомпонованъ еще одинъ вазовый рисунокъ, имѣющій прямое отношеніе къ занимающему насъ вопросу. И казалось бы, что этотъ памятникъ долженъ разсѣять всѣ сомнѣнія относительно того, какъ слѣдуетъ понимать рисунокъ керченской вазы. На хранящемся въ Веронѣ [1]) красно-фигурномъ киликѣ свободнаго стиля, аттическаго происхожденія (табл., рис. 4), изображенъ юноша, который догналъ бѣгущаго слѣва направо быка, лѣвой рукою схватилъ его за рогъ, и, упираясь правой ногою въ землю, а лѣвою въ бокъ животнаго, старается остановить его. Въ правой рукѣ онъ держитъ палку. Справа передъ этою группой женщина въ хитонѣ и плащѣ, съ перваго же взгляда напоминающая Медею на керченской вазѣ. Дѣйствительно, она участвуетъ въ общемъ движеніи, обращаясь лицомъ къ борющимся и поднося правой рукою къ самой мордѣ быка плоскую чашу. И въ данномъ случаѣ рисовальщикъ для юноши, борющагося съ быкомъ, воспользовался готовой композиціей сцены, созданной, поскольку можно предполагать, въ живописи для миөа о Өесеѣ и Мараөонскомъ быкѣ. Фигуру женщины онъ прибавилъ отъ себя и, такимъ образомъ, въ свою очередь, создалъ иллюстрацію къ другому миөу, какъ это мы постараемся показать въ дальнѣйшемъ.

Если относительно Медеи на рисункѣ керченской вазы можно сомнѣваться, убѣгаетъ ли она, какъ это хотѣлъ доказать Михаэлисъ, то вся спокойная поза женщины на рисункѣ веронскаго килика стоитъ въ такомъ сильномъ контрастѣ съ порывистымъ движеніемъ двухъ другихъ фигуръ, что можно почти сказать: она стоитъ, нѣсколько отступивъ и подавшись впередъ, вправо. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно внимательно посмотрѣть рисунокъ.

Большое сходство этихъ двухъ женскихъ фигуръ обоихъ рисун-

---

[1]) Museo Civico. A. Z. 1885, т. VII.

ковъ бросается въ глаза, и это, кажется, должно было бы отразиться на ихъ пониманіи, въ особенности если толкованіе одного хотя бы отчасти уже установлено. Но посмотримъ, какое объясненіе даетъ рисунку веронскаго килика Ленертъ, потому что оно типично для того предубѣжденія, съ какимъ относятся нѣкоторые толкователи къ рисункамъ интересующей насъ сцены. «Если бы этотъ рисунокъ», говоритъ онъ, «встрѣтился намъ на вазѣ одинъ, то едва ли можно было бы думать о толкованіи въ смыслѣ миѳа о Ѳесеѣ. Женщина, держащая передъ быкомъ чашу, была бы Медеей, при содѣйствіи которой Ясонъ одолѣваетъ быковъ Ээта».

Однако отъ такого толкованія, хотя оно и напрашивается само собою, Ленертъ отказывается [1]) по чисто формальнымъ мотивамъ. На другой сторонѣ того же килика нарисованъ Ѳесей, нападающій съ мечомъ на Кромміонскую свинью, а потому «едва ли мыслимо, чтобы художникъ взялъ къ нему пандапъ не изъ миѳа о Ѳесеѣ. Такъ какъ Медея присутствуетъ при подвигѣ Ясона въ совершенно другой роли, чѣмъ такъ наз. Файя въ миѳѣ о Ѳесеѣ, то античному художнику, и особенно аттическому живописцу, не могло казаться подходящимъ помѣстить ихъ другъ противъ друга. Для такой цѣли, естественно, у него было въ распоряженіи другое животное, укрощенное Ѳесеемъ, Мараѳонскій быкъ». Упомянувъ затѣмъ, что и на метопѣ т. н. Ѳесіона и на большинствѣ другихъ вазъ [2]) композиція сценъ укрощенія Ѳесеемъ Мараѳонскаго быка напоминаетъ схему веронскаго рисунка, Ленертъ продолжаетъ: «Борьба съ веприцей составляетъ давно установившуюся группу трехъ фигуръ; поэтому симметрія требуетъ и на другой сторонѣ прибавленія одной женской фигуры. И притомъ эта послѣдняя должна быть представлена уходящей отъ быка, потому что, если на той сторонѣ чаши композиціи такъ сказать центростремительна, то на этой сторонѣ художникъ безусловно имѣлъ намѣреніе придать ей центробѣжный характеръ».

Съ такою аргументаціей едва ли можно согласиться вслѣдствіе ея очевидной натянутости. Центробѣжной можно назвать композицію этого рисунка лишь весьма условно. Не подлежитъ сомнѣнію, что многіе греческіе гончары-живописцы тщательно продумывали свои композиціи.

---

[1]) A. Z. 1885, 105.

[2]) Напр. киликъ Брит. Муз. и киликъ въ Мадридѣ. Furtwängler-Reichhold, 128/9. Ср. также работу Мюллера, Die Theseusmetopen vom Theseion, Gött. 1882. Древнѣе этихъ рисунковъ и метопъ Ѳесіона монеты первой половины V в. съ изображеніемъ подобнаго подвига Геракла, по той же схемѣ. Gardner, Types, II, 17.

Но какъ вездѣ, такъ и въ этомъ случаѣ они не переходили извѣстной мѣры и не подчиняли требованій художественнаго вкуса соображеніямъ чисто отвлеченнаго схематизма. Что ссылаться на подобнаго рода чисто теоретическія требованія, вмѣсто того чтобы исходить при разборѣ произведеній искусства отъ нихъ самихъ, рискованно, показали уже многіе примѣры, изъ которыхъ мы упомянемъ здѣсь только одинъ. На большой амфорѣ роскошнаго стиля, опубликованной Гергардомъ [1]), съ одной стороны нарисована Калидонская охота и надъ ней, на горлѣ вазы, гибель Геріона отъ руки Геракла. На другой сторонѣ Беллерофонтъ, убивающій Химеру, и надъ этой сценой, наверху, изображена сидящей женщина въ восточномъ костюмѣ и шапкѣ, разговаривающая со стоящимъ передъ нею юношей, которому она передаетъ обѣими руками небольшой ящикъ. Присутствуютъ при этомъ юноша въ хламидѣ съ двумя копьями въ рукѣ и двѣ крылатыя фигуры юношей, одѣтыхъ въ хламиды и вооруженныхъ копьями. Хотя между Калидонской охотой и паденіемъ Геріона нельзя было усмотрѣть прямой связи, Гергардъ рѣшилъ (какъ это сдѣлалъ относительно веронскаго килика Ленертъ), что между двумя другими сценами она должна быть непремѣнно. И несмотря на всѣ затрудненія, онъ старался доказать, что главная мужская фигура верхняго рисунка — Беллерофонтъ, бесѣдующій со своей невѣстой Филоноей, другой юноша — царь Іобатъ, отецъ Филонои, а крылатыя фигуры — демоны, слуги бога войны, Δεῖμος и Φόβος, символизирующіе геройское мужество Беллерофонта. Дѣйствительный смыслъ этого рисунка гораздо проще: это Ясонъ и Медея, бореады Зетъ и Калаидъ и еще одинъ изъ Аргонавтовъ.

Итакъ, соображенія Ленерта для меня не убѣдительны [2]): слишкомъ много можно было бы привести примѣровъ, показывающихъ, что украшавшіе расписной сосудъ рисунки, помѣщенные другъ противъ друга, не имѣютъ по содержанію (и даже по техникѣ) между собою ничего общаго. Но возьмемъ другое толкованіе. Михаэлисъ, отмѣчая сходство женскихъ фигуръ керченскаго и веронскаго рисунковъ [3]), какъ и можно было ожидать, видитъ и здѣсь торжество Ѳесея и бѣгство Медеи, «welche mit ausgebreiteten Armen davon eilt». Какъ разъ на нѣчто противоположное «поспѣшному бѣгству» указываютъ спокойныя и ровныя складки хитона и плаща въ этомъ аттическомъ рисункѣ лучшаго времени, гдѣ аккуратность работы простирается на всѣ детали.

---

[1]) Apul. Vasenb. т. X. Jahn, Rhein. Mus. VI, 295.

[2]) Изъ частныхъ бесѣдъ мнѣ извѣстно, что Вл. К. Мальмбергъ также склоненъ видѣть въ данномъ случаѣ подвигъ Ѳесея.

[3]) A. Z. 1885, 231.

Еще болѣе произвольно описываетъ этотъ рисунокъ Гейдеманнъ: «voraneilt l. lebhaft erregte Frau, die umblickt und dem Jüngling e. Trinkschale hinhält», поспѣшно бѣжитъ—въ сильномъ возбужденіи—подноситъ юношѣ чашу для питья: первое и второе, по крайней мѣрѣ, неточно, третье совершенно невѣрно. Все вмѣстѣ приводитъ Гейдеманна къ заключенію, что здѣсь извѣстная и по другимъ вазовымъ рисункамъ [1]) сцена: Өесей ведетъ «рѣзво прыгающаго» Мараөонскаго быка на закланіе въ Аөины и впереди «радостно бѣжитъ» дѣвушка съ чашей «въ рукахъ», повидимому, предназначенной для утомленнаго героя; вся интерпретація Гейдеманна основана какъ разъ на послѣднемъ, совсѣмъ невѣрномъ, утвержденіи и падаетъ вмѣстѣ съ нимъ.

Рѣшающей для пониманія всего рисунка является, повидимому, женская фигура. Что она: убѣгаетъ или нѣтъ? Если сравнить всѣ три толкованія, то каждый изъ упомянутыхъ ученыхъ выражается здѣсь иначе: «идетъ», «поспѣшно убѣгаетъ», «радостно бѣжитъ впереди». Неужели такъ неудобопонятна вазовая роспись V вѣка? Взглянемъ на рисунокъ еще разъ: герой могучимъ усиліемъ вздернулъ быка на дыбы, заставляя его остановиться; движеніе животнаго, встрѣтивъ неодолимое препятствіе, дѣйствительно, останавливается, замираетъ, принимаетъ направленіе вверхъ, по равнодѣйствующей двухъ силъ діагонали. Такое же затихающее движеніе отражается въ слабомъ колебаніи складокъ плаща и хитона женской фигуры. По положенію своему въ общей композиціи — а композицію этого рисунка можно назвать во всѣхъ отношеніяхъ великолѣпной — заднія ноги быка соотвѣтствуютъ правой ногѣ женской фигуры, правая нога Өесея—ея лѣвой, твердо выставленной впередъ ногѣ. Назначеніе этихъ конструктивныхъ линій—показать, что движеніе группы борющихся и движеніе женщины однородны и тѣсно связаны между собою. Всѣ три фигуры объединены, такимъ образомъ, единствомъ не только дѣйствія, но и движенія: слѣва герой осадилъ животное, справа останавливается и женщина, держа передъ нимъ чашу съ ошеломляю-

---

[1]) Inghirami, Vasi fittili, IV, 364. Dubois-Maisonneuve, Introd. XIII, 3. Два рисунка, о которыхъ Г. говоритъ: на обоихъ молодой Өесей ведетъ быка за рога на закланіе; въ обоихъ случаяхъ онъ держитъ палицу наготовѣ; на второмъ рисункѣ у быка спутана передняя нога съ задней. Тутъ и тамъ бѣжитъ впереди дѣвушка съ чашей и энохоей въ рукахъ и озирается на Өесея; на первомъ рисункѣ за героемъ въ этомъ торжественномъ шествіи слѣдуетъ старикъ Эгей. Всѣ эти черты, по нашему мнѣнію, имѣютъ мало общаго съ рисункомъ на веронскомъ киликѣ. Гейдеманнъ думаетъ иначе и прямо говоритъ дальше: „Къ этимъ двумъ рисункамъ примыкаетъ, какъ легко (?) видѣть, точно (?) соотвѣтствующій имъ веронскій рисунокъ“. Изъ этого, кажется, можно усмотрѣть только одно: что заключеніе Гейдеманна невѣрно.

щимъ *φάρμακον*; общими усиліями молодого героя и колдуньи-женщины достигнута побѣда надъ обезсилѣвшимъ мощнымъ колхидскимъ быкомъ. Такое пониманіе, основанное на имѣющихся въ самомъ рисункѣ данныхъ, кажется намъ и самымъ правильнымъ. А въ такомъ случаѣ женщина съ чашей въ рукѣ—Медея, мужская фигура—Ясонъ.

Такимъ образомъ, кромѣ болѣе позднихъ по времени нижне-италійскихъ рисунковъ мы установили существованіе интересующаго насъ сюжета и въ аттической вазовой живописи. Послѣднее особенно важно для нашего вопроса. между прочимъ, и потому, что создаетъ прецедентъ, хотя, конечно, и не въ смыслѣ прямой преемственности, а лишь какъ фактъ болѣе ранній по времени, для разобраннаго въ самомъ началѣ рисунка аттической амфоры изъ Керчи. Близость обоихъ рисунковъ въ общихъ чертахъ несомнѣнна. Но веронскій рисунокъ строго продуманъ, фигуры приведены въ связь между собою и объединены въ одно цѣлое. Поэтому и рѣшающая смыслъ женская фигура болѣе отчетлива въ своихъ дѣйствіяхъ и движеніяхъ. Въ керченскомъ рисункѣ такой опредѣленности меньше. Роль не только второстепенныхъ, но и главныхъ фигуръ выражена не вполнѣ точно. Все это затрудняетъ его пониманіе. Всюду сказывается несамостоятельность рисовальщика, воспользовавшагося готовыми, раньше созданными произведеніями. Но здѣсь именно можетъ придти на помощь веронскій рисунокъ. Движенія и жесты Медеи на послѣднемъ даютъ указаніе на собственный смыслъ женской фигуры керченской вазы и роль ея во всей сценѣ. Такъ какъ при этомъ ни одна изъ остальныхъ фигуръ не противорѣчитъ такому пониманію, то все вышесказанное приводитъ къ убѣжденію, что и въ рисункѣ керченской вазы передъ нами Ясонъ и Медея, а сюжетомъ послужило то же сказаніе о чудовищныхъ быкахъ царя Ээта.

Если такое толкованіе правильно, то на основаніи разобранныхъ рисунковъ можно придти къ слѣдующимъ выводамъ: 1) Подвигъ Ясона, укрощеніе огнедышащихъ колхидскихъ быковъ, изображался въ вазовой живописи и притомъ сокращенно, подъ вліяніемъ имѣвшихся въ пластикѣ изображеній подобнаго рода подвиговъ другихъ героевъ; вслѣдствіе этого рисуютъ лишь борьбу съ однимъ быкомъ. 2) Всѣ относящіеся сюда рисунки распадаются на двѣ группы: а) на аттическихъ вазахъ герой нагоняетъ животное, по аналогіи съ рельефами на метопахъ т. н. Өесіона, храма Зевса въ Олимпіи, б) нижне-италійскіе рисунки примыкаютъ повидимому къ произведеніямъ статуарнымъ (ср. Anthol. Plan. 105): герой бросается на своего врага спереди и хватаетъ его за рога и морду. 3) Такъ какъ подвигъ этотъ совершается

благодаря Медеѣ, то она принимаетъ въ немъ живое участіе; на присутствіе ея указываетъ волшебный ящикъ, или чаша въ ея рукѣ, а также магическія лавровыя вѣточки. На нижне-италійскихъ рисункахъ ее сопровождаетъ Ника, или Эротъ, также принимающій живое участье въ судьбѣ Ясона. На одномъ рисункѣ Медея характеризована посредствомъ помѣщеннаго рядомъ колхидскаго змѣя.

Въ заключеніе остается упомянуть еще объ одномъ рисункѣ па вазѣ, принадлежащей королевской коллекціи въ Мадридѣ. Онъ извѣстенъ только по описанію Гюбнера (Ant. Bildw. № 370, S. 179, см. также O. Wulff, Zu Theseussage). Описаніе это недостаточно, и значеніе его собственно сводится къ перечисленію фигуръ. Слѣва направо: старикъ, затѣмъ юноша, замахивающійся камнемъ на бѣгущаго противъ него быкъ, женщина въ діадемѣ, съ поднятою вверхъ правою рукой, наконецъ, другая женщина въ восточной одеждѣ и фригійской шапкѣ, съ чашей въ рукѣ, повидимому, Медея. По словамъ Гюбнера, она правой рукой дѣлаетъ жестъ какъ бы желая остановить быка (dem losrennenden Stier zu wehren); въ лѣвой она высоко держитъ чашу. Лицо ея обращено къ герою (влѣво); впрочемъ она обращена вправо (уходитъ?) Уже изъ этого краткаго перечисленія отдѣльныхъ подробностей видно, насколько онѣ противорѣчатъ другъ другу. Гюбнеръ и Гейдеманнъ видятъ здѣсь Өесея, находя, что Ясонъ не можетъ убивать быка. Но какъ разъ можно указать, что, изображая подвиги Ясона, рисовальщики, совершенно не сообразуясь съ литературной традиціей, привносятъ борьбу съ оружіемъ въ рукахъ, напримѣръ, при похищеніи золотого руна, гдѣ одинъ изъ Аргонавтовъ замахнулся на змѣя камнемъ [1]). Подобное явленіе можно бы принять и здѣсь; тогда понятенъ будетъ и жестъ Медеи, ограждающей Ясона отъ опасности, и обращенный на него взоръ ея. Совершенно не соотвѣтствуетъ ни литературной традиціи, ни памятникамъ поднятый камень въ рукѣ Өесея: онъ долженъ взять быка живымъ и принести его въ жертву богамъ. Скорѣе поэтому и здѣсь можно предположить Ясона, хотя окончательно устранить сомнѣнія можетъ только знакомство съ рисункомъ, поскольку намъ извѣстно, нигдѣ не

---

[1]) Амфора изъ Пестума, Неап. Муз. № 3248 Heydemann. Скачущій быкъ, противъ котораго идетъ вооруженный мечомъ юноша съ большимъ камнемъ въ поднятой правой рукѣ, изображенъ также на внутр. сторонѣ крф. аттич. килика переходнаго стиля, въ коллекціи Юрьевскаго унив. № 105. О. Вульфъ, Zur Theseussage, называетъ этого юношу Өесеемъ безъ достаточнаго основанія. Ср. Вл. К. Мальмбергъ и Э. Р. Фельсбергъ, Оригиналы Музея при Имп. Юрьевскомъ унив. Ант. вазы, 31. Конечно, весьма странно видѣть также камень въ рукѣ Ясона; да и вообще такое орудіе борьбы низводитъ героя на степень простого смертнаго.

1. Амфора изъ Керчи. Императорскій Эрмитажъ.

... КАЗАЧІЙ ПЕР. 11.

2. Рисунокъ на вазѣ изъ Руво. Неаполитанскій музей.

3. Рисунокъ на вазѣ изъ S. Agata de Goti. Неаполитанскій музей.

4. Рисунокъ на вазѣ въ Веронѣ.

изданнымъ. Плохо вяжущіяся и съ тѣмъ и съ другимъ миоомъ детали допускаютъ также предположеніе, что здѣсь, можетъ быть, одинъ изъ тѣхъ случаевъ, гдѣ рисовальщикъ, не давая себѣ отчета въ томъ, что̀ онъ рисуетъ, или фантазируя произвольно, создаетъ въ результатѣ нѣчто мало доступное для пониманія другихъ.

Ф. фонъ Ингерслебенъ.

«Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные съ ними спорные вопросы.

Изъ всѣхъ великихъ мастеровъ искусства Альбрехтъ Дюреръ можетъ, пожалуй, похвалиться наиболѣе обширной библіографіей. Это понятно: Дюреръ является какъ бы національнымъ героемъ народа самаго книголюбиваго. Мало-по-малу изученіе его творчества поставило передъ исторіей искусства особую задачу своего рода «энциклопедіи Дюрера». Изученіе Дюрера достигло уже той степени, когда, съ одной стороны, не хватаетъ только послѣдняго формальнаго анализа его произведеній, съ другой—остается лишь замкнуть цѣпь отдѣльныхъ статей, посвященныхъ Дюреру въ его отношеніяхъ къ другимъ художникамъ. Быть можетъ, все остальное уже сдѣлано. Біографія Дюрера, какъ жизнеописаніе его, пожалуй исчерпана до конца. Послѣ книги Вёльфлина «Искусство А. Дюрера» на долгое время стала ненужной характеристика его творчества въ его общемъ развитіи. Но, однако, есть въ изученіи его творчества одна сторона, на которую слѣдовало бы обратить больше вниманія. Я имѣю въ виду многочисленныя легенды и мнѣнія, мимоходомъ высказанныя о Дюрерѣ его изслѣдователями, отдѣльныя замѣчанія, какъ бы брошенныя на общее обсужденіе. Изученіе Дюрера, всякій новый трудъ о немъ, пожалуй, долженъ нынѣ отправляться именно отъ этой точки, отъ «спорныхъ вопросовъ его жизни и творчества».

Предметомъ моего этюда являются нѣкоторые изъ этихъ «спорныхъ вопросовъ», цѣнные особенно потому, что они связаны съ послѣднимъ, самымъ значительнымъ, произведеніемъ Дюрера, его картиною «Четыре апостола». Съ другой стороны, тема моего этюда даетъ возможность привлечь къ ней одну изъ важнѣйшихъ проблемъ исторіи искусства: проблему о взаимоотношеніи и взаимовліяніи искусства нѣмецкаго и итальянскаго. Само собою разумѣется, мое скромное изслѣдованіе входитъ и въ ту, упоминавшуюся мною раньше цѣпь работъ, написанныхъ на тему: «Дюреръ и его современники и предшественники».

Искусство Альбрехта Дюрера, являясь квинтэссенціей того внутренняго духа всего германскаго творчества, который именуется «готикой» и который, конечно, былъ живъ и по нашу сторону средневѣковья, съ другой стороны, отмѣчено совершенно ясными чертами искусства, чуждаго германскому сѣверу: отзвукомъ античности и, еще болѣе, яснымъ эхомъ итальянскаго Возрожденія. Время Дюрера — одна изъ интереснѣйшихъ эпохъ всей міровой исторіи. Чисто исторически мы называемъ это время рубежомъ между «Исторіей среднихъ вѣковъ» и «Новой исторіей». Въ исторіи человѣческаго духа это время образуетъ рубежъ между гуманистическими движеніями и реформаціей. Въ области исторіи искусства, наконецъ, въ немъ одномъ, именно въ его творчествѣ, совершается переходъ къ новому искусству «большого стиля». Каждая картина, каждая гравюра Дюрера этимъ самымъ является документомъ огромнаго историческаго и художественнаго смысла. Въ наше время космополизаціи искусства отчасти даже трудно понять, почему исторія искусствъ придаетъ такое большое значеніе отдѣльнымъ заимствованіямъ, или случаямъ сходства между произведеніями искусства двухъ странъ въ ту эпоху. Надо сказать, конечно, что эти случаи сходства, или заимствованія, имѣя весьма большое значеніе для начала XVI в., для его конца уже неинтересны. Но нѣмецкое искусство начала XVI в. и величайшій его представитель, Дюреръ, явилось въ этомъ отношеніи піоперомъ и ознаменовало собою многозначительное начало. Чтó увидѣлъ германскій сѣверъ въ искусствѣ чужой ему южной классической страны, чтó онъ оттуда взялъ, или взялъ ли онъ оттуда вообще что-либо, эти вопросы, на которые отвѣчаетъ по мѣрѣ силъ детальное изученіе искусства Дюрера, имѣютъ глубокій интересъ общеисторическаго характера.

Съ извѣстной точки зрѣнія можно сказать, что Дюреръ былъ ученикомъ итальянскихъ художниковъ конца XV в., какъ, съ противоположной, на это можно возразить, что Дюреръ никогда ни у кого не учился, кромѣ какъ у природы и у самого себя. Съ точки зрѣнія одного изъ направленій библіографіи Дюрера самое лучшее въ немъ—то, чѣмъ бы онъ могъ сдѣлаться, если бы родился итальянцемъ. Извѣстны слова Рафаэля, что, если бы Дюреръ поучился у антиковъ, онъ превзошелъ бы всѣхъ. Другое направленіе въ изученіи Дюрера съ особою любовью останавливается на томъ, чтó принадлежитъ прежнему, національно-готическому искусству. Уже самая характеристика искусства Дюрера вводитъ насъ въ область спорныхъ вопросовъ: кто онъ, какъ художникъ? Послѣдній ли представитель готики, или первый представи-

тель сѣвернаго Ренессанса? Какъ онъ отнесся къ великой художественной эволюціи современной ему Италіи. Какъ скрытый недоброжелатель? Какъ ученикъ? Какъ союзникъ?

Послѣдній вопросъ — объ отношеніи Дюрера къ современной ему итальянской живописи — подводитъ насъ вплотную къ основной темѣ изслѣдованія.

I.

Среди мнѣній, существующихъ относительно многихъ сторонъ творчества Дюрера, мнѣній, которыя, несмотря на ихъ распространенность, обычно принимаются на вѣру безъ особыхъ доказательствъ, нѣсколько особенно любопытныхъ связаны съ знаменитымъ художественнымъ завѣщаніемъ Дюрера, его «Четырьмя апостолами». Не говоря уже о значеніи, приписываемомъ внутреннему смыслу этого могучаго произведенія, такихъ «спорныхъ мнѣній» три, причемъ между ними всѣми существуетъ внутренняя связь. Старое преданіе говоритъ, что на картинѣ этой изображены, въ сущности, не четыре апостола, а «четыре темперамента». Это первый вопросъ, подлежащій разсмотрѣнію. Второй вопросъ касается композиціи «Четырехъ апостоловъ», въ которыхъ можно видѣть створки задуманнаго, но не исполненнаго алтарнаго образа; и, наконецъ, третій касается зависимости, существующей между величавымъ созданіемъ Дюрера и одною изъ картинъ знаменитаго венеціанскаго художника Джованни Беллини. Это хронологическій порядокъ вопросовъ; ихъ легче и правильнѣе разсматривать, начавъ съ конца.

Не буду останавливаться на томъ, кто первый обратилъ вниманіе на сходство композиціи «Четырехъ апостоловъ» Дюрера съ картиной Джованни Беллини: здѣсь рѣчь идетъ объ одной изъ лучшихъ работъ венеціанскаго художника, о его «Мадоннѣ со святыми» въ церкви Frari въ Венеціи. Изъ новѣйшихъ изслѣдователей объ этомъ говоритъ Фр. Викгофъ [1]): ...«Уже давно извѣстно, что композиція его (Дюрера) «Четырехъ апостоловъ» восходитъ къ створкамъ Мадонны Frari Джов. Беллини». К. Фолль [2]) выражается нѣсколько осторожнѣе. ...«Кажется (въ 4-хъ

¹) Franz Wickhoff, Dürer-Studien въ Kunstgesch. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale herausgegeben v. M. Dvorák, Wien, I, 1907, 1.

²) Karl Voll, Führer durch die Alte Pinakothek, München 1908. Südd. Monatsh. 88.

апостолахъ Дюрера) имѣются отношенія къ картинѣ Джованни Беллини въ церкви Фрари въ Венеціи»... Извѣстный знатокъ венеціанской живописи, авторъ монографіи, посвященной семьѣ Беллини, Георгъ Гронау [1]), говоря о картинѣ Беллини, пожалуй, стоитъ всего ближе къ истинѣ: ...«Ихъ (4-хъ святыхъ на створкахъ алтаря Беллини) называли 4-мя темпераментами и основательно указали на «Апостоловъ» Дюрера въ Мюнхенѣ, которые, кажется, содержатъ слабое и тонкое воспоминаніе о нихъ»... Съ другой стороны Вёльфлинъ [2]), признавая нѣкоторое сходство съ итальянскими картинами вообще (...«Извѣстна отъ итальянскихъ картинъ эта группировка съ перспективнымъ пониженіемъ стоящаго сзади...»), какъ и Гейдрихъ [3]) (...«Для группировки вовсе не надо вспоминать отдѣльныхъ итальянскихъ картинъ»...) стоятъ на точкѣ зрѣнія, которой мы коснемся ниже, считающей нынѣшнюю, 4-хъ фигурную композицію «Апостоловъ» Дюрера не первоначальной. Цитаты могли бы быть расширены гораздо значительнѣе, но и эти случайныя мнѣнія выясняютъ въ достаточной степени, что данный «спорный вопросъ» можетъ быть разрѣшенъ лишь детальнымъ сравненіемъ картинъ Беллини и Дюрера.

Дюреръ былъ лично знакомъ съ Беллини и высоко ставилъ его искусство. Въ своихъ письмахъ къ Пиркгеймеру изъ Венеціи [4]) въ въ 1506 — 7 гг. Дюреръ говоритъ: . . . «но Замбеллингъ (= Джамбеллино) очень меня хвалилъ передъ многими кавалерами. Онъ очень хотѣлъ бы имѣть кое-что отъ меня и самъ ко мнѣ пришелъ и меня попросилъ, чтобы я ему что-нибудь сдѣлалъ, онъ уже хорошо заплатитъ. И говорятъ мнѣ люди всѣ, что онъ хорошій человѣкъ, такъ что я ему также желаю добра. Онъ очень старъ, и все еще лучшій въ живописи». Изъ другого источника (Камерарій) [5]) мы узнаемъ, какъ

---

[1]) G. Gronau, 100, ср. его же статью въ словарѣ Thieme-Becker, „Bellini“ (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1909, III).

[2]) Стр. 332.

[3]) Стр. 55: Man braucht für die nunmehrige Art der Gruppenbildung, nicht erst die Erinnerung an einzelne italienische Bilder nachzurufen.

[4]) Nachl. 119—150. Цитированное мѣсто—во второмъ письмѣ отъ 7 февр. 1506 г. (p. 124): Aber Sambelling der hätt mich vor viel Tzentillomen fast sehr globt. Er wollt geren etwas von mir haben und ist selber zu mir kummen und hat mich gebeten, ich soll ihm etwas machen, er wolls wol zahlen. Und sagen mir die Leut alle wie es so ein frummer Mann sei, dass ich ihm gleich günstig bin. Er ist sehr alt und ist noch der best im Gemäl.—Произношеніе „Дж“ какъ „S“ или „Z“ свойственно венеціанскому діалекту.

[5]) Ioachim Camerarius (или Kammermeister) издалъ въ 1528 г., по смерти Дюрера, переведенный на латинскій языкъ его трудъ о „Пропорціяхъ человѣческаго тѣла“. Изданію 1532 г. предпослано предисловіе, въ которомъ Камерарій (онъ былъ

вышло дѣло съ подаркомъ Дюрера венеціанскому мастеру. Беллини посѣтилъ Дюрера въ его мастерской. Привычному къ широкимъ живописнымъ плоскостямъ итальянцу всего замѣчательнѣе въ живописи Дюрера должна была казаться тонкая гравюрная манера нюрнбергскаго мастера. Нѣсколько наивно Беллини проситъ Дюрера показать ему одну изъ кистей, которыми Дюреръ пишетъ свои изумительныя по тонкости детали. Дюреръ даетъ ему нѣсколько обыкновенныхъ кистей, и когда старику Беллини кажется, что Дюреръ его не понялъ, тотъ беретъ свою обыкновенную кисть и на глазахъ Беллини набрасываетъ «въ своей манерѣ» женскій локонъ. Потомъ Беллини признавался, что, если бы онъ не присутствовалъ при этомъ, онъ ни за что бы не повѣрилъ въ возможность такой технической ловкости. Таузингъ предположилъ, что извѣстная картина Дюрера, изображающая «Христа во храмѣ среди учителей» и была этимъ подаркомъ для Беллини. Для взаимоотношенія обоихъ мастеровъ характерно, что Вазари впослѣдствіи говорилъ о вліяніи Дюрера на Джованни Беллини, какъ его вліянію подвергались и другіе итальянскіе мастера, Маркантоніо Раймонди, Андреа дель Сарто.

Джованни Беллини былъ глубокимъ старикомъ въ то время, къ которому относятся эти разсказы. Онъ родился ок. 1428—30 г. Что во время пребыванія Дюрера въ Венеціи въ 1506—7 гг. онъ все еще находился въ расцвѣтѣ своихъ силъ, доказываетъ его изумительная «Мадонна со Святыми» въ церкви св. Захаріи (1506 г.). Однако для насъ интереснѣе другая его картина, къ которой то и дѣло возвращаются изслѣдователи взаимоотношеній Дюрера и Беллини: упомянутая уже его картина въ церкви Frari.

Картина помѣчена 1488 г. Для церковной венеціанской живописи, лучшимъ представителемъ которой и является Беллини, эта картина служитъ во всѣхъ отношеніяхъ примѣрнымъ образцомъ. Всѣ картины этой школы создавались для опредѣленнаго мѣста, въ разсчетѣ на опредѣленное освѣщеніе. Мадонна, сидящая въ нишѣ, должна казаться дѣйствительно сидящей въ углубленіи стѣны. Въ данной картинѣ Беллини еще усиливаетъ это впечатлѣніе—иллюзію глубины картины—тѣмъ, что она заключена въ роскошную скульптурную раму, пилястры которой сами собою переходятъ въ живопись. Картина раздѣляется рамой на три части: необычный для Беллини триптихъ. По серединѣ на тронѣ Мадонна, характерная для Венеціи, задумчивая, вся погрузившаяся въ тишину.

ректоромъ основанной Меланхтономъ гимназіи въ Нюрнбергѣ) вмѣстѣ съ описаніемъ наружности и нравовъ Дюрера передаетъ много интересныхъ свѣдѣній о немъ (ср. S. №№ 41—6). Ниже—ссылка на Th. I, 360 и картину Kl. 32.

На лѣвомъ Ея колѣнѣ Младенецъ, стоящій, обернувшись въ ту же сторону, куда смотритъ Мать. Фигура Мадонны съ Младенцемъ образуетъ высокій треугольникъ; внизу трона два ангела-музыканта: очаровательныя дѣти, какъ ихъ безконечно изображали всѣ итальянскіе живописцы Надъ головою Мадонны, на сводѣ ниши латинская надпись:

«Ianua certa poll (?) duc mentem, derige vitam,
Quae peragam, commissa tuae sint omnia curae».

Внизу, между ангелами, на овальномъ полѣ надпись: «Ioannes Bellinus | F.» и еще ниже «1488». Эта Мадонна безусловно принадлежитъ къ числу лучшихъ Мадоннъ Беллини. По обѣ стороны центральной ниши стоятъ по двѣ фигуры, отдѣленныя отъ Мадонны пилястромъ рамы. Художникъ, очевидно, хотѣлъ изобразить разрѣзъ храма. Сзади фигуръ замѣтны два написанные пилястра. Съ края виденъ пейзажъ. Рама охватываетъ всю картину; богато украшенная скульптурой наверху, она замыкаетъ все рядомъ искусственныхъ свѣтильниковъ.

Въ изображенныхъ рядомъ съ Мадонною четырехъ святыхъ обычно видятъ св. Николая и апостола Петра налѣво, св. Венедикта и апостола Павла направо (Викгофъ, Гронау). Двое переднихъ—обѣ пары естественнымъ образомъ изображены въ профиль или, вѣрнѣе, въ $^3/_4$-номъ оборотѣ къ центру—держатъ епископскіе жезлы. Св. Николай (налѣво) держитъ въ лѣвой рукѣ закрытую и застегнутую застежками сравнительно тонкую книгу. Его посохъ, его пышное облаченіе образуютъ, параллельно пилястру рамы, рядъ строгихъ вертикалей, которыя, однако, неоднократно прерываются горизонтальными линіями—ниже колѣна, у пояса, на груди. Подъ тяжелой мантіей не вполнѣ ясно положеніе рукъ, отъ которыхъ видны лишь кисти. Ногъ не видно. Строгая одежда, которая сама стоитъ на землѣ, безъ тѣла внутри. Лицо святого—извѣстный и православной иконописи и свѣтской живописи, до извѣстной картины Рѣпина, сѣдобородый ликъ. Взоръ устремленъ въ даль. На другой створкѣ вниманіе привлекаетъ къ себѣ первая фигура св. Венедикта. Онъ въ темной простой одеждѣ, являясь такимъ образомъ контрастомъ св. Николаю въ лѣвой створкѣ. Въ его правой рукѣ (отдаленной отъ насъ) также посохъ, но тогда какъ у св. Николая онъ былъ четырехгранный, здѣсь онъ круглый. Въ лѣвой (близкой къ зрителю), согнутой въ локтѣ рукѣ святой держитъ раскрытую книгу; буквы «М» и «О» вверху и внизу страницы видны и на фотографіи. Святой обернулся къ зрителю почти en face. Его широко открытые серьезные глаза, его тонкія сжатыя губы словно призываютъ молящихся къ покорности и къ молчанію.

Если относительно этихъ двухъ, болѣе близкихъ, святыхъ нѣтъ со-

мнѣній въ томъ, кого они изображаютъ (хотя св. Венедиктъ не характеризованъ достаточно ясно), то тѣмъ больше сомнѣній въ томъ, дѣйствительно ли стоящіе за этими главными фигурами святые на заднемъ планѣ являются «князьями апостоловъ», Петромъ и Павломъ. Налѣво, рядомъ съ св. Николаемъ, святой поразительно похожъ на своего сосѣда. Это одна и та же голова, только немного болѣе опущенная (онъ читаетъ въ открытой книгѣ) и, пожалуй, болѣе задумчивая. Рядомъ съ св. Венедиктомъ на правой створкѣ стоитъ святой въ темной одеждѣ, темнобородый, съ опущеннымъ лицомъ. Видна на груди его правая, тонкая и худая рука. Если сѣдобородый святой налѣво сзади и можетъ напоминать апостола Петра, то совсѣмъ не похожъ на обычный типъ апостола Павла святой сзади направо.

Если алтарный образъ Джованни Беллини, будучи «самой тонкой его картиной», не есть явленіе, выходящее изъ общаго уровня венеціанской церковной живописи, то «Четыре апостола» Дюрера могутъ быть названы вообще самымъ значительнымъ произведеніемъ нѣмецкой живописи своего времени. Какой бы результатъ ни дало сравненіе, по художественному калибру картина Дюрера несравненно крупнѣе прелестнаго созданія венеціанскаго мастера.

«Четыре апостола» очень популярны. Вмѣстѣ съ «Сикстинской Мадонной» Рафаэля они принадлежатъ къ числу наиболѣе часто воспроизводимыхъ картинъ. Это дѣлаетъ отчасти ненужнымъ ихъ описаніе; однако, приступая къ сравненію шедевра Дюрера съ картиною Беллини, необходимо остановиться на нѣкоторыхъ деталяхъ.

При первомъ же взглядѣ на «Четырехъ апостоловъ» Дюрера бросается въ глаза въ высшей степени тѣсная зависимость ихъ другъ отъ друга. Какъ извѣстно, «Четыре апостола» написаны на двухъ высокихъ и узкихъ доскахъ (м. 2,04 × 0,74). Разъединенныя другъ отъ друга, каждая изъ досокъ въ отдѣльности производитъ незаконченное и неспокойное впечатлѣніе. Обычное въ данномъ случаѣ для иллюстрированныхъ изданій воспроизведеніе ихъ на одной страницѣ, отдѣленныхъ лишь узкой полоской, совершенно законно и вполнѣ художественно. Мало-по-малу выработалось и разстояніе между обѣими досками, на которомъ онѣ производятъ наилучшее впечатлѣніе: $^1/_{10}$ ширины доски. Это, конечно, связано съ внутренней перспективой картины. Очень любопытно произвести нѣчто подобное и со створками картины Беллини. Если представить себѣ его 4-хъ святыхъ безъ средняго изображенія Мадонны, средину между ними необходимымъ образомъ займетъ одинъ изъ пилястровъ рамы: $^2/_5$ ширины створки. Общій видъ приставлен-

ныхъ одна къ другой створокъ Беллини будетъ приближаться къ квадрату (приблиз. $^{12}/_{11}$), тогда какъ общее поле, занимаемое сближенными досками Дюрера, болѣе приближается къ «золотому сѣченію» ($^{16,5}/_{11}$).

Если сопоставить картины Беллини и Дюрера, придется сознаться, что сходство ихъ композиціи сразу же бросается въ глаза. Какъ и въ лѣвой части «Четырехъ апостоловъ» Дюрера, на лѣвой створкѣ Беллини двое святыхъ задумчиво смотрятъ передъ собою, погрузившись въ созерцаніе. Особенно схожа правая часть картины Дюрера съ правой створкой Беллини. Взоръ апостола Павла у Дюрера весьма напоминаетъ св. Венедикта у Беллини. Обрамленное черной бородой лицо Марка (извѣстно, что евангелистъ Маркъ, изображенный Дюреромъ среди апостоловъ, не принадлежалъ къ ихъ числу, и такимъ образомъ самое названіе картины «Четырьмя апостолами» въ сущности неправильно) у Дюрера вообще схоже съ головой святого рядомъ съ св. Венедиктомъ у Беллини. Св. Венедиктъ такъ же рѣшительно и энергично держитъ свой посохъ, какъ апостолъ Павелъ свой мечъ. Общій характеръ картины—заполненіе фигурами во весь ростъ узкаго и высокаго поля—одинъ и тотъ же и у Беллини и у Дюрера. Дюреръ зналъ картину Беллини, и, быть можетъ, еще болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ въ 1506—7 гг. (извѣстно, что во время своего пребыванія въ Венеціи въ эти годы Дюреръ заимствовалъ для своей картины «Праздникъ четокъ» [1]) у Беллини его типъ играющаго на музыкальномъ инструментѣ ангела), на него произвела она во время перваго его посѣщенія Венеціи въ 1495 г., посѣщенія, которое можно теперь, послѣ изысканій Вёльфлина и Медера [2]), считать доказаннымъ.

Однако, такъ ли велико это сходство, чтобы мы имѣли право говорить (какъ это дѣлаетъ хотя бы Викгофъ) о з а в и с и м о с т и композиціи Дюрера отъ «Святыхъ» Беллини? Здѣсь и вступаетъ въ силу детальное сравненіе, выясняющее гораздо больше пунктовъ расхожденія, чѣмъ это кажется на первый взглядъ. Одну оговорку, однако, необходимо сдѣлать. Не надо забывать, что при сравненіи двухъ произведеній искусства, изъ которыхъ каждое выросло въ своей особой средѣ, извѣстное количество различій должно быть отнесено на счетъ пространственныхъ, національныхъ, или временныхъ причинъ. Между

---

[1]) Нынѣ въ монастырѣ Strahow близъ Праги, сильно попорченная. Kl. 28—30.

[2]) J o s e p h M e d e r, Neue Beiträge zur Dürer-Forschung. J a h r b u c h d e r K u n s t h i s t o r i s c h e n S a m m l u n g e n d e s A l l e r h. K a i s e r h a u s e s, XXX, 4 (Wien-Leipzig 1912). Глава I: Zur Reise Dürers nach dem Westen Deutschlands 1490—1494 u. II. Zur ersten Reise nach Venedig 1494—5.

картиною Беллини (1488) и картиною Дюрера (1526) прошло почти 40 лѣтъ—цѣлое поколѣніе. Беллини умеръ уже за десять лѣтъ до того времени, когда Дюреръ писалъ своихъ «Апостоловъ», и какъ ни высока оцѣнка, прилагаемая исторіей искусствъ къ венеціанскому живописцу, она не забываетъ, что искусство Беллини для начала XVI в. было искусствомъ уже вчерашняго дня. Поколѣніе, прошедшее между двумя изслѣдуемыми нами картинами, видѣло яркій расцвѣтъ искусства Рафаэля, раздѣлившаго всю міровую живопись на двѣ большія части: что было передъ нимъ, что было послѣ него. Если Германія, какъ страна художественной культуры, двигалась несравненно болѣе медленнымъ шагомъ, чѣмъ Италія, то въ частности относительно «Апостоловъ» Дюрера не можетъ быть сомнѣній, что они уже принадлежатъ искусству «Высокаго Ренессанса». Представитель искусства болѣе молодой художественной страны въ данномъ случаѣ является болѣе зрѣлымъ, чѣмъ Беллини, живопись котораго еще всецѣло въ «кватроченто». Это стилистическое временное отличіе является, пожалуй, наиболѣе важнымъ. Что нѣмецъ— и правовѣрный нѣмецъ, какимъ былъ Дюреръ — долженъ eo ipso перевести итальянскую картину на свой родной языкъ, это необходимо ожидать. Въ дальнѣйшемъ весьма тщательно слѣдуетъ выдѣлить изъ этихъ общихъ причинъ наиболѣе существенное для нашей темы: различія, обусловленныя индивидуальностью обоихъ художниковъ. Только тогда станетъ понятнымъ, въ какомъ взаимоотношеніи находятся картины Дюрера и Беллини.

Выше мы установили одинъ первичный случай различія: разницу въ форматѣ. Апостолы Дюрера написаны на гораздо болѣе высокихъ и узкихъ доскахъ. Въ нихъ царитъ строгое вертикальное направленіе. Въ основѣ этого различія, конечно, лежитъ причина національнаго характера: любовь къ вертикали всего сѣвернаго готическаго искусства. Фрески, тянущіяся по стѣнамъ широкими коврами, какъ въ Италіи ихъ писали Джотто, Мазаччіо, Карпаччіо, Рафаэль, нѣчто немыслимое въ готическихъ странахъ, гдѣ ту же роль въ соборахъ играютъ разноцвѣтныя стеклянныя картины высокихъ оконъ. Я бы не видѣлъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что Дюреру, когда онъ писалъ своихъ «Апостоловъ», какъ разъ мерещилось такое высокое окно. Для него вообще характерно, что огромное большинство его гравюръ выдержано въ вертикальномъ форматѣ и случаи горизонтальнаго положенія всѣ относятся къ болѣе позднему времени, когда Дюреръ уже зналъ хотя бы Рафаэля.

Одну сторону въ нашемъ сравненіи необходимо опустить совсѣмъ: краски. Но именно здѣсь сравненіе уже заранѣе черезчуръ предрѣшено

въ сторону различій. Самое отношеніе къ красочной видимости у венеціанца и у нѣмца a priori діаметрально противоположное. Ниже намъ придется коснуться роли, которая придана краскамъ въ картинѣ Дюрера. Здѣсь совершенно достаточно указанія на то, что отношеніе это (какъ всегда у Дюрера) проникнуто отвлеченнымъ, схематическимъ взглядомъ на краску, какъ на нѣчто производное или приложимое извнѣ. Для сѣвера вообще характерно, что его лучшіе живописцы, поэты красокъ, были не чистыми колористами, а «люминаристами», т. е. относились къ краскѣ, какъ къ свѣту. Такъ «нѣмецкій Корреджіо», геніальный Маттіасъ Грюнвальдъ, такъ черезъ полтораста лѣтъ Рембрандтъ. Той любви къ краскѣ, къ цвѣту, которая была столь сильна у венеціанцевъ сѣверъ вообще не зналъ, пожалуй, до XIX вѣка. Различіе красокъ мы такимъ образомъ опустимъ въ нашемъ сравненіи: оно также должно быть отнесено на счетъ національности изслѣдуемыхъ нами художниковъ.

Выше я указалъ на то, что искусство Дюрера, какъ оно выразилось въ его «Четырехъ апостолахъ» принадлежитъ уже «Высокому Ренессансу», тогда какъ картина Беллини еще проникнута духомъ кватроченто. Это различіе въ высшей степени важное. Послѣ блестящихъ и составившихъ въ исторіографіи искусства эпоху изслѣдованій Вёльфлина о природѣ и сущности «Классическаго искусства» [1]) въ настоящемъ этюдѣ не имѣетъ смысла указывать на то, какъ выработался и какъ выразился въ искусствѣ Рафаэля и Микель Анджело новый, «высоко-патетическій стиль». Для «Апостоловъ» Дюрера въ высшей степени характерно, какъ для одного изъ всего болѣе яркихъ произведеній этого стиля въ Германіи, что между ними и творчествомъ какъ разъ названныхъ двухъ представителей и вождей Высокаго Ренессанса въ Италіи существуетъ несомнѣнная связь. Было совершенно опредѣленно указано, напр., на сходство Дюреровскихъ «Апостоловъ» съ фигурами на знаменитыхъ картонахъ для ковровъ Рафаэля [2]). Дружескія заочныя сношенія Рафаэля и Дюрера хорошо извѣстны: до нашихъ дней сохранился (въ Вѣнской Альбертинѣ) рисунокъ Рафаэля, подаренный имъ Дюреру, а относительно Дюрера мы знаемъ, что онъ послалъ Рафаэлю свой автопортретъ, написанный на прозрачномъ полотнѣ. Можно указать и на то, что какъ разъ картоны Рафаэля были

---

[1]) Wölfflin, Die Klassische Kunst, 4-e Aufl. Münch. 1908. Есть русскій переводъ подъ ред. проф. Ѳ. Зѣлинскаго. Я имѣю здѣсь въ виду, главнымъ образомъ, общую II часть (pp. 193—275).

[2]) Z. 136 и 137.

извѣстны Дюреру: въ Нидерландахъ, во время своего путешествія туда (1520—1 г.г.), онъ купилъ полную серію гравюръ съ Рафаэля. Относительно Микель Анджело доказать знакомство Дюрера съ нимъ мы не въ состояніи; однако уже въ раннихъ вещахъ Дюрера замѣчаются мотивы, весьма сближающія его съ творчествомъ Бонаротти [1]). Единственное дошедшее до насъ мнѣніе самого Микель Анджело о Дюрерѣ касается теоретическихъ работъ послѣдняго и не слишкомъ лестно. Однако, если бы Микель Анджело пришлось увидѣть «Апостоловъ» Дюрера, можно думать, что они пришлись бы ему по вкусу. Гнѣвная и мощная фигура Павла у Дюрера, которая порою производитъ на зрителей даже непріятное (слишкомъ сильное!) впечатлѣніе, имѣетъ весьма любопытный себѣ pendant въ «Моисеѣ» Микель Анджело. Давно уже обращено вниманіе на несравненную пластичность (=скульптурность) знаменитой мантіи апостола Павла, которой, въ свое время, восхищался Торвальдсенъ. Это опять страннымъ образомъ сближаетъ Дюрера именно съ Микель Анджело, въ фигурахъ котораго, изображенныхъ живописью, всегда чувствуется гнѣвъ скульптора по призванію, для котораго живопись есть тоже своего рода скульптура.

Къ общимъ различіямъ стиля во временномъ порядкѣ въ сравниваемыхъ нами картинахъ Дюрера и Джованни Беллини надо отнести рѣшеніе вопроса о взаимоотношеніи человѣка и пространства, разное въ обоихъ случаяхъ. Здѣсь не столь характерно то, что Дюреръ изобразилъ свои фигуры на черномъ фонѣ [2]) (объ этомъ ниже), а то, въ какомъ отношеніи онѣ находятся къ ихъ рамѣ. У Беллини вокругъ его святыхъ просторно; надъ ихъ головами виденъ потолокъ. Они стоятъ въ окружающей ихъ архитектурѣ свободно и широко. «Апостоламъ» Дюрера тѣсно. Рама низвела пространство вокругъ нихъ до минимума. Фигура апостола Іоанна въ лѣвой части въ данномъ случаѣ особенно характерна: его мощный ростъ какъ бы насильственно втиснутъ въ узкую раму. Если бы онъ выпрямился, онъ бы прошибъ раму наверху своей головой. Обыкновенно не обращаютъ вниманія на то, что фигуры Іоанна и Петра на лѣвой половинѣ «Апостоловъ» Дюрера крупнѣе фигуръ Павла и Марка на правой. Павелъ стоитъ во весь ростъ, но онъ ниже Іоанна, согнувшагося надъ книгой. Голова апостола Петра въ свою очередь тоже больше головы евангелиста Марка. Ниже при-

[1]) Объ этомъ см. Wickhoff, цитированная выше статья.

[2]) У W. (p. 178) есть тонкое замѣчаніе о художественной роли чернаго фона, любимаго Дюреромъ и въ рисункахъ: сильный контрастъ сдерживаетъ воедино фигуру.

дется коснуться исторіи созданія картины Дюрера и причинъ, позволяющихъ считать фигуру апостола Павла на правой части самой ранней. Здѣсь напрашивается снова неожиданная параллель: какъ Дюреръ увеличилъ до грандіозности фигуры своей картины во время ея написанія, такъ поступалъ и Микель Анджело во фрескахъ Сикстины.

Монументальность и грандіозность фигуръ апостоловъ Дюрера я склоненъ такимъ образомъ отнести на счетъ общихъ стилистическихъ, а не индивидуальныхъ причинъ, поскольку такое насильственное раздѣленіе возможно. Это можно обосновать примѣромъ изъ самого Дюрера: въ его раннемъ (Паумгартнеровскомъ) алтарѣ [1]) фигуры святыхъ на створкахъ расположены въ пространствѣ несравненно свободнѣе позднихъ «Апостоловъ»: первые соотвѣтствуютъ «кварточенто» въ творчествѣ Дюрера, тогда какъ «Апостолы» вообще относятся къ другому стилю. Но къ «Паумгартнерову алтарю» мы еще вернемся.

Къ числу этихъ общихъ стилистическихъ различій надо отнести также отношеніе къ деталямъ у Беллини и у Дюрера. Венеціанецъ обрабатываетъ ихъ въ высшей степени тщательно и любовно, какъ истый сынъ своего вѣка, съ дѣтской радостью относящійся къ красотѣ вокругъ. Дюреръ въ своихъ «Апостолахъ» уже прошелъ сквозь эту стадію необходимаго художественнаго развитія. У насъ есть прямое свидѣтельство на этотъ счетъ. Мантіи его апостоловъ лишены, сознательно и справедливо, всѣхъ деталей, украшающихъ, но и мѣшающихъ общему облику ихъ, гдѣ «все есть выраженіе». Очень характерно въ данномъ случаѣ сравнить раскрытыя книги, которыя держатъ св. Венедиктъ у Беллини (направо) и ев. Іоаннъ у Дюрера (налѣво). Въ обоихъ случаяхъ видна печать. У Беллини ею покрыта вся страница, и прочесть ее нѣтъ возможности. У Дюрера 12 видимыхъ строкъ (приблизительно втрое меньше, чѣмъ у Беллини, гдѣ текстъ къ тому же помѣщенъ въ два столбца) ясно и четко передаютъ начало Евангелія отъ Іоанна. Характерно также расхожденіе въ трактовкѣ деталей въ двухъ частяхъ картины Дюрера. Фолль указываетъ на разницу отдѣлки сандалій ап. Павла направо и ап. Іоанна налѣво: въ первомъ случаѣ весьма тщательную, передающую всякія несущественныя тонкости съ знаніемъ, которымъ могъ бы позавидовать сапожникъ (интересно, что въ рисункахъ Дюрера есть набросокъ обуви, съ подробными указаніями сапожнику), во второмъ гораздо болѣе суммарную. Можно ли

---

[1]) Kl. 20 — 23. Voll, Vergleichende Gemäldestudien, München, I (1908), гл. 3 (о створкахъ до и послѣ реставраціи).

видѣть въ этомъ опять доказательство того, чего мы уже коснулись, что фигура апостола Павла написана раньше? Но если и такъ, то разницу въ отдѣлкѣ я сталъ бы объяснять, какъ происшедшую отъ сознанія Дюрера въ ненужности такой «ювелирной» отдѣлки, а не потому, что онъ «не успѣлъ» додѣлать лѣвой части. Извѣстно вѣдь, что Дюреръ написалъ своихъ «Апостоловъ» ради собственнаго желанія, не побуждаемый никакимъ заказомъ. Торопиться ему было некуда, и, наоборотъ, даже когда заказчики торопили его, онъ не раньше выпускалъ картину изъ рукъ, какъ она была абсолютно готова [1]). Впрочемъ какъ разъ относительно «Апостоловъ» ихъ техника показываетъ большія своеобразія и неправильности [2]). Дѣло рѣшило бы утвержденіе выдающагося и оригинальнаго изслѣдователя Дюрера, Вустманна, что сандалія ап. Павла «реставрирована» [3]).

Если мы теперь исключимъ изъ нашего сравненія причины общаго стилистическаго характера, національнаго и временного, касающіяся створокъ Беллини и «Четырехъ апостоловъ» Дюрера, то, казалось бы, ими и исчерпываются всѣ различія двухъ картинъ Къ этому безусловно слѣдуетъ добавить еще пунктъ, котораго мы не касались: вопросъ о рамѣ. Дюреръ, очевидно, зналъ раму «Мадонны» Frari Беллини; было высказано предположеніе, что онъ имѣлъ въ виду какъ разъ ее, когда онъ давалъ скульптору указанія (и рисунки) для роскошной рамы, въ которую заключена его знаменитая картина «Поклоненіе св. Троицѣ» въ

---

[1]) См. письма Дюрера къ Якобу Геллеру, заказавшему у него алтарный образъ (1507—9). Nachl. 151—172.

[2]) О техникѣ живописи Дюрера см. особенно Frimmel, Gemäldekunde („Weber's Katechismen") 1904, 61—5. Въ своемъ препроводительномъ письмѣ къ Совѣту города Нюрнберга (Nachl. 188) Дюреръ говоритъ, что онъ положилъ на созданіе своихъ „Апостоловъ" больше труда, чѣмъ на какую-либо другую картину (...darauf mehr Fleiss dann ander Gemäl gelegt hab...). Это, очевидно, только „манера говорить". „Апостолы" Дюрера не хорошо сохранились; уже въ 1627 г., при переходѣ ихъ въ руки баварскаго курфюрста объ этомъ идетъ переписка. Изслѣдованія Фолля (Führer, 89—90) говорятъ о томъ же: заднія фигуры (ап. Петръ и Маркъ) написаны очень бѣгло. На челѣ ап. Іоанна ясно замѣтны слѣды поправокъ (Th. II, 280. W. 333). О поправкахъ на головѣ Павла см. ниже. Однако, если Фолль и Вёльфлинъ говорятъ о томъ, что композиція раньше была другая, двухфигурная, то съ этимъ можно не согласиться. Положеніе Вёльфлина выводится имъ изъ полнаго подчиненія заднихъ фигуръ переднимъ. Это можно объяснить совсѣмъ иначе. Вообще, если Дюреръ сначала написалъ на одной доскѣ Павла, потомъ на другой доскѣ Іоанна, и только тогда принялся за заднія фигуры, то это еще не значитъ, что онъ считалъ свою вещь законченной съ двумя фигурами.

[3]) Wust. 98, примѣч. Тамъ же онъ указываетъ, что буквы и цифры на сверткѣ, который держитъ Маркъ (ср. жестъ на Дюреровскомъ Мадридскомъ портретѣ неизвѣстнаго, Kl. 62), приписаны также потомъ. Онѣ содержатъ ссылку на цитату подъ картиной.

Вѣнѣ. Здѣсь дѣло обстоитъ почти такъ же, какъ съ вопросомъ о вліяніи створокъ на композицію «Апостоловъ»; впрочемъ Медеръ (о. с. III) указалъ на другую раму итальянскаго Ренессанса, какъ на давшую образецъ для рамы «Поклоненія». Весьма любопытно сопоставить съ рамой Беллини (она, вѣдь, составляетъ съ картиной одно неразрывное цѣлое) раму «Апостоловъ» Дюрера. Какъ и подлинная рама «Поклоненія», она хранится въ Нюрнбергскомъ національномъ германскомъ музеѣ. Извѣстно, что пріобрѣтшій «Четырехъ апостоловъ» въ 1627 г. курфюрстъ Максимиліанъ Баварскій велѣлъ отпилить имѣвшіяся подъ ногами апостоловъ надписи съ мѣстами изъ Библіи и отослалъ ихъ обратно въ Нюрнбергъ, гдѣ онѣ и по сю пору прикрѣплены подъ копіями I. Г. Фишера [1]). До сихъ поръ всѣ изслѣдователи касались внутренняго значенія этихъ надписей; никто, однако, не обращалъ вниманія на художественный смыслъ самаго присутствія ихъ, создававшихъ подъ высокими и узкими досками «Апостоловъ» еще болѣе удлиняющій доску, воздвигающій ихъ фигуры еще выше пьедесталъ. Рама Беллини создаетъ нишу для своихъ святыхъ; здѣсь весьма важное для искусства Германіи и Италіи отраженіе средневѣковой художественной проблемы, давшей въ нѣмецкой пластикѣ типъ «статуи на столбѣ» въ противоположность итальянскимъ «статуямъ въ нишѣ» [2]).

Но исчерпываются ли приведенными выше пунктами различія между картинами Дюрера и Беллини? Національныя и временныя условія являются всегда лишь матеріаломъ, изъ котораго художникъ создаетъ свои образы. Если опять вернуться къ началу и задать вопросъ: какъ рѣшили свою задачу, въ общемъ схожую, Дюреръ и Беллини, то мы увидимъ, что, пожалуй, весь центръ тяжести переносится въ другую область, въ область второго спорнаго вопроса, связаннаго съ «Четырьмя апостолами» Дюрера: являются ли они въ свою очередь также створками для несуществующаго, но имѣвшагося Дюреромъ въ виду алтарнаго образа? Однако, прежде чѣмъ перейти къ этому вопросу непосредственно, необходимо указать на одинъ въ высшей степени существенный пунктъ различія между картиной Дюрера и створками Беллини, который насъ вплотную подведетъ къ вопросу объ алтарномъ образѣ.

---

[1]) Такъ въ оффиціальномъ каталогѣ Старой Пинакотеки Мюнхена, гдѣ „Апостолы“ Дюрера помѣчены №№ 247—8 (стр. 41). Обычно съ Th. II, 283 по Баадеру (?) (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860—1, 1868—9) копіистомъ этимъ считается Георгъ Гертнеръ (Gärtner).

[2]) Срв. W. Waetzoldt, Einführung in die bildenden Künste, Leipzig 1912, I, 162—5.

Мы говорили о пластичности, о скульптурности Дюреровыхъ фигуръ. Этого нельзя понимать въ томъ смыслѣ, что фигуры Дюрера являются своего рода статуями. Статуарность, какъ форма съ тремя измѣреніями, несравненно сильнѣе въ фигурахъ Беллини, одѣтыхъ воздухомъ. Фигуры же Дюрера образуютъ собою вполнѣ ясный рельефъ. Именно роль плоскости, на которой возвышается рельефъ, играетъ черный фонъ сзади апостоловъ. Въ высшей степени характерными признаками рельефнаго стиля являются далѣе мѣста расположенія головъ у Дюрера въ различіи съ Беллини. Прежде всего четыре головы апостоловъ Дюрера ни разу не пересѣкаютъ одна другую, тогда какъ тѣла заднихъ фигуръ почти совершенно скрыты. У Беллини пересѣченіе (нѣчто для рельефа непригодное) въ полной силѣ. На правой створкѣ жезлъ св. Венедикта закрываетъ часть волосъ святого сзади; налѣво профиль св. Николая опять-таки рисуется на фонѣ головы его сосѣда. У Дюрера особенно характерна лѣвая половина его «Апостоловъ». Голова ап. Петра значительно больше головы ев. Іоанна. Задній апостолъ долженъ былъ бы быть выше своего сосѣда; однако голова нарочно наклонена и какъ бы втиснута въ тѣсное пространство между головой ев. Іоанна, книгой и ключемъ, чтобы не допустить пересѣченія. Голова Марка направо, гдѣ ей просторно, сближена съ головою Павла, очевидно, въ цѣляхъ симметріи. Весьма важно также еще одно: для того, чтобы всѣ четыре головы находились въ одной рельефной плоскости, заднія головы поставлены en face, а переднія—въ профиль. Послѣднее, быть можетъ, объяснимо вообще желательнымъ для равновѣсія тяготѣніемъ краевъ къ центру, но первое объяснимо лишь рельефностью самой композиціи. У Беллини: налѣво оба святые обращены почти въ профиль, направо передній обращенъ en face, задній святой—въ $^3/_4$. Съ рельефностью стиля у Дюрера связана также и величина головъ. Голова Марка больше головы Павла; относительно лѣвой половины мы это уже замѣтили. Характерно ихъ пространственное распредѣленіе: наклоненное чело Петра, пожалуй, ближе къ зрителю, чѣмъ профиль Іоанна; Маркъ удаленнѣе своего сосѣда. Но по фигурѣ Петра предположить, что его голова можетъ быть ближе головы Іоанна, совершенно нельзя. Очевидно, мы имѣемъ тутъ дѣло съ давно уже отмѣченной какъ въ античномъ, какъ въ древне-христіанскомъ, какъ и въ искусствѣ Ренессанса такъ наз. «обратной перспективой», согласно которой задніе предметы изображаются больше переднихъ.

Съ рельефнымъ стилемъ «Апостоловъ» Дюрера связано еще одно. Расположеніе его апостоловъ весьма тщательно принимаетъ во вниманіе

средній перпендикуляръ доски, на которой они написаны. Головы апостоловъ Павла и Іоанна (крайнія) ближе къ внѣшней половинѣ досокъ и не совпадаютъ съ ихъ среднимъ перпендикуляромъ. Головы Петра и Марка обращены къ этой срединѣ, къ внѣшнему, а не къ внутреннему краю. Благодаря такому расположенію обѣ главныя фигуры апп. Павла и Іоанна «имѣютъ передъ собою воздухъ», расположеніе, позволяющее странную на первый взглядъ параллель съ египетскими рельефами. У Беллини головы крайнихъ святыхъ расположены какъ разъ по срединѣ створокъ. Лица внутреннихъ святыхъ обращены къ центру всей картины, въ нихъ совершенно послѣдовательно выполнена роль створокъ, подобная роли каріатидъ Эрехѳейона: поддержать, обратить вниманіе на средину всей композиціи. Выше мы говорили, что одна изъ досокъ Дюреровскихъ «Апостоловъ» безъ соотвѣтствующей ей второй производитъ неуравновѣшенное впечатлѣніе. Въ гораздо большей степени это примѣнимо къ створкамъ Беллини, взятымъ въ отдѣльности.

Если мы такимъ путемъ пришли къ выводу, что створки алтаря церкви Frari, какъ створки, лучше Дюреровыхъ «Апостоловъ», то этотъ пунктъ даетъ возможность непосредственно перейти ко второму изъ интересующихъ насъ спорныхъ вопросовъ.

II.

Являются ли «Четыре апостола» Дюрера створками недошедшаго до насъ алтаря, и если да, то нельзя ли заключить какъ-либо о возможномъ содержаніи его средняго, главнаго образа? Вопросъ впервые былъ поднятъ Таузингомъ [1]). Его мнѣніе заслуживаетъ подробнаго разсмотрѣнія тѣмъ болѣе, что всѣ слѣдующіе за нимъ изслѣдователи Дюрера, кончая Вёльфлиномъ, очевидно, молчаливо признали его правоту. Таузингъ говоритъ: ...«Тàкъ, кàкъ стоятъ предъ нами Четыре Апостола, все же кажутся они обломками большого, никогда не оконченнаго цѣлаго; они—я не могу избавиться отъ этого впечатлѣнія—только обѣ внутреннія створки гигантскаго алтаря, ненаписанный внутренній образъ котораго мы, должно быть, никогда не угадаемъ». Нѣсколько непослѣдовательно Таузингъ сейчасъ же вслѣдъ за этимъ высказываетъ предположеніе, что сюжетомъ внутренней, центральной картины являлось изображеніе Страшнаго Суда и называетъ даже рисунокъ, въ которомъ онъ видитъ предварительный эскизъ къ этой картинѣ: пять нагихъ мужчинъ,

---

[1]) Th. II, 288—9.

возстающихъ изъ гробовъ. Въ качествѣ внѣшнихъ створокъ онъ предлагаетъ извѣстныя двѣ картины «Адама» и «Евы» 1507 года, не стѣсняясь ни бóльшими размѣрами послѣднихъ по сравненію съ «Четырьмя апостолами», ни разнымъ временемъ и совершенно инымъ стилемъ. «Адама» и «Евы» намъ еще придется коснуться въ другой связи.

Въ словахъ Таузинга наиболѣе существеннымъ является указаніе на то, что причиною его гипотезы явилось его личное впечатлѣніе. Въ самомъ дѣлѣ, другихъ причинъ, историческихъ, или біографическихъ, нѣтъ. Однако брошенное имъ на вѣтеръ мнѣніе нашло себѣ поддержку. Шпрингеръ [1]), въ общемъ высказавшись противъ гипотезы Таузинга, все же не удержался чтобы не предложить съ своей стороны указаніе на недошедшую центральную картину: по его мнѣнію, ею могло быть только Распятіе. Въ Старой Пинакотекѣ Мюнхена на самомъ дѣлѣ между обѣими досками «Апостоловъ» Дюрера повѣшено старая картина Распятія Ганса Плейденвурфа. Надо сознаться, что за гипотезу Шпрингера говорятъ историческія причины: какъ разъ въ первой половинѣ 20-хъ годовъ XVI в., одновременно съ «Апостолами», Дюреръ безусловно подготовлялъ картину Распятія. До насъ дошло значительное число предварительныхъ эскизовъ, изъ которыхъ рисунокъ фигуры ап. Іоанна, считаемый иными за изображеніе Лютера [2]), имѣетъ коечто общее съ фигурой апостола на картинѣ.

Оригинальное положеніе въ вопросѣ занялъ Вустманнъ [3]), небольшая книжка котораго вообще очень богата новыми мыслями. Ссылаясь на извѣстную гравюру по дереву изъ серіи «Малыхъ страстей», гдѣ апостолы Павелъ и Петръ стоятъ по обѣ стороны св. Вероники съ нерукотворнымъ образомъ, онъ хотѣлъ бы на недошедшемъ до насъ центральномъ образѣ «Четырехъ апостоловъ» предположить колоссальный «Верониинъ Платъ» съ нерукотворнымъ ликомъ. За эту теорію тоже можно кое-что привести: большое число такихъ изображеній въ нѣмецкой живописи вообще, начиная съ знаменитой картины мастера Вильгельма въ Старой Пинакотекѣ; частыя изображенія въ корпусѣ гравюръ Дюрера; наконецъ, большой листъ гравюры по дереву, вышедшій изъ мастерской Дюрера уже послѣ его смерти: огромная голова Спасителя, давшая навсегда лучшее выраженіе типу германскаго Христа. Вѣль-

---

[1]) Sp. 153—4.

[2]) См. Rud. Weigel, Martin Luther, abgebildet von Albrecht Dürer въ Deutsches Kunstblatt, 1850 № 38 (p. 297); S. 1074. Рисунокъ находится въ Альбертинѣ (L 582); срв. W. 307—8.

[3]) Wust. 98—9. Онъ имѣетъ въ виду гравюру на деревѣ B. 38, Kl. 240 пр.

флинъ, не высказываясь опредѣленно ни за одну изъ этихъ гипотезъ, склоненъ, очевидно, считать самой серьезной первую, Таузинга [1]). Къ «личнымъ впечатлѣніямъ» Таузинга онъ прибавляетъ, что расположеніе фигуръ на картинѣ Дюрера въ высшей степени пригодно для створокъ. Возможно, наконецъ, и новое предположеніе относительно центральной картины, являющееся само собой по сопоставленіи съ картиной Беллини: о Мадоннѣ на тронѣ. Въ началѣ 20-хъ годовъ Дюреръ безусловно задумалъ большую картину на этотъ сюжетъ; до насъ дошли рисунки, гдѣ вокругъ Маріи восемь, двѣнадцать, шестнадцать святыхъ [2]).

Надо сказать, что разсмотрѣніе упомянутыхъ набросковъ Дюрера къ большимъ картинамъ никоимъ образомъ не даетъ повода заключать, что имѣвшаяся имъ въ виду картина была бы частью алтарнаго триптиха. У насъ вообще есть право предположить, что, побывавъ въ Венеціи въ 1506—7 г.г., Дюреръ навсегда оставилъ идею объ алтарѣ со створками (таковыхъ мы встрѣчаемъ нѣсколько въ предыдущіе годы), какъ уже не модную. Въ единственномъ алтарѣ такого рода послѣ Венеціи (не дошедшій до насъ Геллеровъ алтарь) Дюреръ собственноручно работалъ только надъ центральной картиной; алтарь Ландауера («Поклоненіе св. Троицѣ») уже не имѣетъ створокъ совсѣмъ. Абсолютно невѣроятно предположеніе Таузинга, что «Адамъ» и «Ева» Дюрера были также створками. Вернувшись изъ Италіи, Дюреръ начинаетъ ясно различать между отдѣльной картиной-алтаремъ и двумя картинами узкаго формата, соотвѣтствующими другъ другу, какъ «Адамъ» и «Ева».

Изъ разобранныхъ выше четырехъ гипотезъ относительно центральной картины для «Четырехъ апостоловъ» наиболѣе вѣроятна гипотеза Шпрингера, о томъ, что по срединѣ должно бы было быть Распятіе. Однако это наталкивается на непреодолимое препятствіе: на лѣвой доскѣ «Четырехъ апостоловъ» уже изображенъ ап. Іоаннъ, присутствіе котораго у креста обязательно иконографически, и который, конечно, не могъ быть изображенъ на алтарѣ дважды. Идеи Таузинга и Вустманна остаются тѣмъ, что онѣ есть: субъективными предположеніями, не имѣющими подъ собою почвы. Гипотеза о центральномъ образѣ Мадонны непріемлема въ виду ясно выраженнаго протестантскаго духа «Апостоловъ» и надписей подъ ними. Остается считаться лишь со словами Вёльфлина, «что расположеніе фигуръ въ высшей степени пригодно для

---

[1]) W. 371, примѣчаніе къ стр. 332.

[2]) W. 298—306. Рисунки эти—L. 364 (12 святыхъ), L. 324 (16 святыхъ), L. 363 (8 святыхъ). Послѣдній рисунокъ помѣченъ 1522 годомъ, и имѣетъ еще одинъ варіантъ, L. 362.

створокъ»[1]). Здѣсь намъ опять придется обратиться къ детальному анализу.

Считаю нужнымъ сказать кое-что о методѣ, мною примѣняемомъ далѣе. Изслѣдуя форму картины можно остановиться какъ на матеріалѣ ея (здѣсь я имѣю въ виду расположеніе массъ въ картинѣ, ея композицію, если можно такъ выразиться, ея скульптуру), или же на зрительномъ впечатлѣніи отъ нея, благодаря которому напр. освѣщенное небо намъ кажется важнѣе и даже массивнѣе неосвѣщеннаго предмета въ тѣни. Изслѣдованіе это должно прежде всего имѣть въ виду картину, какъ архитектурное цѣлое, и тогда какъ изслѣдованіе композиціи имѣетъ дѣло съ массами, здѣсь мы беремъ контуры и линіи. Линія есть элементъ зодческій во всякомъ искусствѣ, и я предложилъ бы считать эту область, наравнѣ съ композиціей картины, за ея конструкцію. Линейная конструктивная схема картинъ весьма часто примѣняется въ изслѣдованіи при обращеніи вниманія хотя бы на перспективу. Здѣсь, однако, намъ важнѣе иное. Если изслѣдованіе композиціи картины имѣетъ въ виду прежде всего ея «равновѣсіе», то изслѣдованіе ея конструкціи имѣетъ цѣлью вскрыть тотъ или иной орнаментальный мотивъ, лежащій въ основѣ картины. Для композиціи важно отграничить одну массу отъ другой; для конструкціи, наоборотъ, — соединить всѣ линіи въ одинъ узоръ. Въ исторіи античнаго искусства оба эти метода давно уже примѣняются. Я укажу на хорошо извѣстный примѣръ изслѣдованій фронтоновъ храма Зевса въ Олимпіи. Расположеніе тѣхъ или иныхъ фигуръ на ихъ мѣстахъ есть композиція; схематическій чертежъ, сводящій пять центральныхъ фигуръ къ растительному орнаменту (пальметкѣ) съ завитками по бокамъ, относится къ конструкціи. Въ области новаго искусства этотъ методъ впервые былъ приложенъ знаменитымъ археологомъ Г. Брунномъ въ его статьяхъ о фрескахъ Рафаэля[2]); приложеніе точныхъ методовъ, выработанныхъ археологіей къ изученію новаго искусства, есть одна изъ очередныхъ задачъ такъ наз. «искусствовѣдѣнія»[3]).

---

[1]) W. 332 прим. 1: Ob jemals eine Mitteltafel im Plan lag, wissen wir nicht, doch ist die Anordnung der Figuren durchaus flügelmässig.

[2]) Heinrich Brunn, Kleine Schriften, III (Leipzig u. Berlin 1906): Die Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan. Эта замѣчательная статья, въ свое время встрѣченная съ недоумѣніемъ, впервые напечатана въ 1867 г. въ журналѣ Герм. Гримма „Ueber Künstler u. Kunstwerke“, II, 169—188; въ послѣднемъ собраніи сочиненій она занимаетъ стр. 285—300. (Особенное вниманіе слѣдуетъ обратить на Fig. 47 (p. 294), гдѣ Бруннъ даетъ конструкцію фрески Рафаэля „Парнасъ“).

[3]) Изложенныя выше мысли находятся въ зависимости отъ взглядовъ Фрица Бургера. См. издаваемый подъ его редакціей „Handbuch der Kunstwissenschaft“.

Приготовленный мною схематическій конструкціонный чертежъ «Четырехъ апостоловъ» Дюрера позволяетъ бросить новый свѣтъ на изслѣдуемые нами спорные вопросы. Обычная конструкціонная схема огромнаго большинства картинъ и гравюръ Дюрера сводится къ косому (Андреевскому) кресту, являющемуся для него столь же характернымъ, какъ пирамидальная композиція Леонардо да Винчи, или круговая композиція флорентійской школы (Боттичелли). Эта же схема вполнѣ очевидна и въ сопоставленныхъ рядомъ на разстояніи $^1/_{10}$ ширины доскахъ «Четырехъ апостоловъ». Ближайшее разсмотрѣніе еще интереснѣе. Мы уже говорили, что есть причины, позволяющія считать первой изъ написанныхъ Дюреромъ фигуру ап. Павла. Помимо ея большой отдѣланности за это говоритъ предваряющая картину гравюра «Ап. Филиппъ» [1]) изъ предпринятой Дюреромъ гравированной серіи «Двѣнадцати апостоловъ», гдѣ Дюреръ воспользовался тѣмъ же рисункомъ, который лежитъ въ основѣ мантіи ап. Павла. Разсматривая «конструкцію» мантіи и ея складокъ по краю ея (лѣвому), мы можемъ замѣтить, что самый край болѣе приближается къ прямой, чѣмъ край той же мантіи на гравюрѣ ап. Филиппа. На послѣдней совершенно ясно обозначена средина мантіи; у ап. Павла, наоборотъ, край мантіи подобенъ скорѣе ряду параллельныхъ прямыхъ, начинающихся съ лѣваго края рамы и продолжающихся мощной вертикалью меча. Если мы теперь посмотримъ на мантію ев. Іоанна налѣво, то увидимъ, что она переломлена по срединѣ своего края. Пунктъ перелома очень точно соотвѣтствуетъ срединѣ мантіи ап. Павла. Если продолжить линіи мантіи ап. Іоанна по линейкѣ изъ доски наружу, то онѣ совпадутъ съ линіями мантіи ап. Павла, образуя «крестъ ап. Андрея», какъ и большинство изъ картинъ Дюрера. Экспериментъ этотъ особенно удается на разстояніи $^1/_{10}$ ширины между обѣими досками. Весьма ясенъ онъ, если совсѣмъ придвинуть обѣ доски. Наоборотъ, связь теряется, если доски раздвинуть даже не на такое большое разстояніе, чтобы между ними можно было вдвинуть цѣлую картину. Какъ доски повѣшены въ Мюнхенской Пинакотекѣ, онѣ производятъ неудовлетворительное впечатлѣніе.

Разсматривая горизонтальныя складки одеждъ апостоловъ Іоанна и Павла, мы замѣчаемъ, что онѣ находятся на одной высотѣ. Ап. Павелъ держитъ свою книгу такъ, что складки образуются поверхъ руки. Ап.

---

[1]) B. 46, Kl. 156. Гравюра помѣчена 1526 г.; какъ разсмотрѣлъ уже Th. II, 278 прим. 1, эта дата передѣлана изъ 1523 г.

Іоаннъ подобралъ свою мантію и придерживаетъ ее локтемъ, прижатымъ къ тѣлу: складки внизу руки. Ап. Павелъ держитъ книгу закрытою, скорѣе опуская ее. Ап. Іоаннъ раскрылъ свою книгу и приподнимаетъ ее вверхъ. Образуется своего рода «мостъ» изъ одной доски въ другую: рука ап. Іоанна, его книга въ лѣвой половинѣ; въ правой рядъ начинается съ рукоятки меча ап. Павла и свертка въ рукѣ ев. Марка; затѣмъ—книга ап. Павла. Обѣ руки ап. Павла находятся (въ тѣни) внизу, налѣво наверху имъ соотвѣтствуетъ ключъ ап. Петра и складки его одежды. Въ общемъ получается какъ бы видимый въ перспективѣ лежащій крестъ; начало его—у локтя ап. Іоанна, конецъ—у скрытаго локтя ап. Павла; поперечная линія: у начала плеча ап. Петра; ея правый конецъ на другой доскѣ обозначенъ блестящей точкой конца рукоятки меча [1]) ап. Павла. Это соотвѣтствіе видно только на разстояніи $^1/_{10}$ ширины между досками.

Схематическій чертежъ позволяетъ сдѣлать еще одно наблюденіе. Знаменитая складка мантіи ап. Павла въ свою очередь есть нижняя часть креста. Его плечи совершенно ясно очерчены тою линіей рукъ, книги, складокъ, о которой мы говорили. Весьма любопытно посмотрѣть, куда придетъ верхняя половина креста. Правая ея линія отъ точки пересѣченія (темный пунктъ у локтя ап. Павла) идетъ по линіи бороды къ уху ап. Павла и по верхней линіи его мощнаго чела соединяется съ лѣвой линіей верхней части креста, идущей по бородѣ, носу и лбу апостола. Какъ разъ здѣсь въ высшей степени любопытно вспомнить одно обстоятельство, давно уже подмѣченное знатоками.

«Апостолы» Дюрера не особенно хорошо сохранились. Во многихъ мѣстахъ (если даже исключить спорную ногу ап. Павла) замѣтны слѣды поправокъ. Одна наиболѣе интересная принадлежитъ самому Дюреру и произведена имъ во время работы. Если присмотрѣться даже въ хорошей фотографіи къ головѣ ап. Павла, то видно, что по серединѣ лба апостола идетъ линія, являющаяся, какъ это открылъ Фолль [2]), въ качествѣ консерватора Пинакотеки хорошо знавшій картины, ни чѣмъ инымъ, какъ границею перваго варіанта лба апостола Павла; вся передняя часть лба и конецъ носа приписаны художникомъ позднѣе. Такимъ образомъ раньше ап. Павелъ стоялъ совершенно въ профиль, и, должно быть, глазъ его былъ направленъ иначе.

---

[1]) Линію легко продолжить и ниже. Вертикальныя складки мантіи ап. Павла въ двухъ случаяхъ образуютъ маленькія діагонали въ этомъ же направленіи.

[2]) См. его статью въ Südd. Monatshefte, 1906, 73.

Привлечемъ теперь для сравненія гравюру того же года, упоминавшагося нами уже раньше «Ап. Филиппа», въ мантіи котораго мы безъ труда узнаемъ то же крестообразное расположеніе складокъ. Здѣсь ап. Филиппъ стоитъ въ профиль, и благодаря этому лѣвая линія верхней части конструкціоннаго креста не косая, а перпендикулярная, чѣмъ нарушается общее равновѣсіе фигуры. Мы не можемъ, конечно, знать, чѣмъ руководился Дюреръ, измѣняя контуръ чела ап. Павла на картинѣ; но благодаря этому верхняя часть конструкціоннаго креста получила такой же видъ какъ и нижняя. Линія идетъ снизу справа налѣво вверхъ по одной прямой.

Если, такимъ образомъ, въ правой половинѣ «Апостоловъ» Дюрера въ схемѣ складокъ ап. Павла и въ очертаніяхъ его головы мы вполнѣ ясно узнаемъ крестъ, поставленный прямо, крестъ, по фигурѣ своей напоминающій геральдическій мальтійскій, или, еще болѣе, такъ наз. «Nagelkreuz» или «заупокойный», то въ лѣвой половинѣ, у ап. Іоанна мы можемъ отмѣтить подобный же (только болѣе похожій на мальтійскій съ раздвоенными на подобіе «ласточкина хвоста» концами) крестъ, расположенный косо. Верхній его конецъ образуетъ одежда ап. Іоанна, остальныя линіи легко узнаются въ складкахъ мантіи.

Все это, конечно, только способствуетъ установленію сходства конструкціи той и другой половины. До сихъ поръ мы касались средней части досокъ; интересно обратить вниманіе и на внѣшнія очертанія фигуръ. На схематическомъ чертежѣ ясно видно, какъ выпуклой задней линіи мантіи ап. Павла соотвѣтствуетъ такая же вогнутая (т. е. параллельная ей) линія мантіи ап. Іоанна (граница между освѣщенной и тѣневой частью мантіи). Всѣ четыре головы апостоловъ легко и симметрично вписываются въ одинъ поясъ. Линіи плечъ и затылка у ап. Павла и Іоанна совсѣмъ схожи. Очень интересно обратить вниманіе на расположеніе ногъ апостоловъ. Здѣсь ясно видно, что при сопоставленіи досокъ на разстояніи $^1/_{10}$ ихъ ширины линіи, обозначающія границы обуви апостоловъ, переходятъ сами собою одна въ другую, соединяя снова обѣ доски.

Выводъ изъ произведеннаго изслѣдованія конструкціи «Четырехъ апостоловъ» напрашивается самъ собою: обѣ доски созданы въ дополненіе другъ другу, разсчитаны на разстояніе $^1/_{10}$ ширины доски между ними и, слѣдовательно, вовсе не являются створками недошедшаго до насъ алтарнаго триптиха. Что разстояніе между ними, наиболѣе выгодное для художественнаго воспріятія, равно одной десятой ширины доски, къ этому

сама собою пришла репродукція «Апостоловъ» Дюрера. Выборъ такого разстоянія для огромнаго большинства фотографій отнюдь не случаенъ, хотя и произведенъ наощупь, безсознательно. Въ самомъ дѣлѣ, тѣсное соприставленіе досокъ, соединяющее апостоловъ въ одну тѣсную, расположенную крестомъ [1]) схему (ап. Павелъ противъ ап. Петра, а не противъ ап. Іоанна; нельзя забывать, что мы видимъ его скорѣе сзади и что онъ только повернулъ голову въ нашу сторону, оглядываясь черезъ плечо), только увеличиваетъ мощное впечатлѣніе отъ нихъ.

Вспомнимъ приведенныя выше слова Вёльфлина. Такъ ли «пригодно для створокъ» расположеніе фигуръ «Апостоловъ» Дюрера? Я лично не могу считать таковымъ расположеніе у края доски (внутренняго) двухъ фигуръ, отворачивающихся отъ центра. То, что обѣ фигуры на лѣвомъ крылѣ заняты чтеніемъ и не обращали бы особеннаго вниманія на центральный образъ, еще не является препятствіемъ для этой темы на створкѣ: въ наброскахъ Дюрера для многофигурной композиціи «Мадонны со святыми», о которыхъ мы упоминали выше, всѣ святые какъ разъ погружены каждый въ себя: характеръ репрезентативной картины, явившейся во вкусѣ Дюрера подъ вліяніемъ Италіи; для Германіи характерно какъ разъ обратное—сосредоточеніе вниманія всѣхъ дѣйствующихъ лицъ на одномъ главномъ. Рѣшающимъ обстоятельствомъ для меня является сходство общей композиціи и тѣсная связь обѣихъ досокъ одна съ другою; объ этомъ намъ придется еще говорить въ другомъ мѣстѣ. Невозможность вставить между обѣими досками центральную картину является доказательствомъ отрицательнаго характера; у насъ есть и положительныя. Уже Шпрингеръ привлекъ одно такое доказательство: въ препроводительномъ письмѣ къ своимъ «Апостоламъ», подареннымъ Дюреромъ своему родному городу, художникъ говоритъ объ о д н о й картинѣ («...послѣ того какъ я въ это время написалъ одну картину на доскѣ», ein Tafel), имѣя, очевидно, въ виду тѣсную связь между обѣими досками «Апостоловъ». Я бы не былъ даже удивленъ, если бы удалось доказать, что Дюреръ, дѣйствительно, написалъ своихъ «Апостоловъ» на о д н о й доскѣ, впослѣдствіи распиленной. Въ отвѣтѣ совѣтъ Нюрнберга, люди менѣе понимавшіе въ искусствѣ, говорятъ то объ одной, то о двухъ картинахъ. Далѣе, когда мы имѣемъ въ виду «Четырехъ апостоловъ» Дюрера, мы обычно упускаемъ изъ виду, что теперешній видъ и форматъ ихъ не былъ такимъ въ дни Дюрера: подъ

---

[1]) Конструкціонная линія можетъ быть также легко проведена отъ локтя ап. Іоанна къ головѣ св. Марка.

«Апостолами» на тѣхъ же доскахъ (отпиленныя въ 1627 г.) находились подписи, прямо доказывающія, что Дюреръ задумалъ своихъ «Апостоловъ» въ томъ видѣ, какъ они передъ нами теперь, безъ центральнаго образа. Подписи подъ створками при наличности срединнаго изображенія — Страшнаго Суда или Распятія — были бы весьма страннымъ явленіемъ. Дюреръ могъ мѣнять сколько угодно свой первоначальный планъ во время писанія картинъ, но тотъ фактъ, что онъ оставилъ на доскахъ мѣсто для подписи рѣшительно свидѣтельствуетъ противъ теоріи створокъ.

Остается послѣднее доказательство, для котораго мы снова должны будемъ обратиться къ дошедшимъ до насъ створкамъ алтарныхъ триптиховъ Дюрера. Мы уже слишкомъ подробно обслѣдовали композицію и конструкцію «Четырехъ апостоловъ» Дюрера чтобы возвращаться къ ней. Если мы теперь посмотримъ на Дюреровскій (ранній) «Алтарь Паумгартнеровъ», висящій въ Пинакотекѣ рядомъ съ «Четырьмя апостолами», то мы увидимъ, какъ совершенно иначе Дюреръ относился къ конструкціи створокъ. Схема намъ докажетъ совершенно ясно, что створки «Паумгартнерова алтаря» въ своей конструкціи играютъ вполнѣ подчиненную роль центральному образу. Крестообразная композиція здѣсь весьма ясна. Но совершенно естественно пунктъ пересѣченія линій находится по серединѣ внутренней картины; у «Четырехъ апостоловъ» онъ также по серединѣ, но въ центрѣ той $^1/_{10}$ ширины, которая должна отдѣлять обѣ доски. Сближеніе обѣихъ створокъ «Паумгартнерова алтаря» доказываетъ очень ясно, что между ними долженъ находиться третій, центральный, художественный членъ, гдѣ должны быть приведены къ успокоенію спутанныя линіи створокъ [1]). Интересно мимоходомъ замѣтить въ створкахъ схожій съ «Апостолами» мотивъ: правый святой «Паумгартнерова алтаря» (св. Евстахій) своимъ контуромъ образуетъ такую же выпуклую линію, какъ ап. Павелъ, а лѣвый (св. Георгій) — такую же вогнутую, какъ ап. Іоаннъ. Положеніе ногъ у святыхъ «Паумгартнерова алтаря» весьма похоже на положеніе ногъ «Четырехъ апостоловъ». На этомъ сходство и кончается.

Съ другой стороны, весьма любопытно сравнить «Четырехъ апосто-

---

[1]) Нельзя не отмѣтить, что при близкомъ (на разстояніи $^1/_{10}$ ширины) сопоставленіи створокъ „Паумгартнерова алтаря“ ихъ силуэты также могутъ образовать (одинъ) косой крестъ. Но, съ другой стороны, линія земли на правой створкѣ лежитъ выше, чѣмъ на лѣвой. Высокія прямыя линіи флаговъ оправдываются только при наличности центральной картины, точно такъ же, какъ и положеніе ногъ. Весьма характерно для обѣихъ фигуръ, что ихъ вниманіе устремлено къ центру.

лонъ» въ ихъ конструкціи съ двумя картинами «Адама» и «Евы» [1]), въ которыхъ абсолютно нельзя видѣть створокъ алтаря, какъ этого хотѣлось Таузингу. Уже одинъ взглядъ Евы, смотрящей на Адама соблазняюще, и жестъ, дѣлаемый Адамомъ въ отвѣтъ, указываетъ на тѣсное взаимоотношеніе между ними. Несравненно болѣе простая, чѣмъ въ «Четырехъ апостолахъ», конструкція этихъ двухъ картинъ весьма сходна съ тою, которую мы установили для поздняго шедевра Дюрера: здѣсь тоже контуры верхней части одной фигуры переходятъ, пересѣкаясь въ другую доску. Весьма любопытную вспомогательную роль при этомъ играютъ волосы Евы, разбившіеся на длинныя пряди какъ разъ въ необходимомъ направленіи. Какъ извѣстно, картины эти хранятся въ Мадридѣ; на старой репликѣ во Флоренціи (палаццо Питти) важную вспомогательную конструктивную роль играютъ животныя внизу фигуръ прародителей (олень около Адама). Характерно, что опять самая поза фигуръ та же, что и въ «Паумгартнеровомъ алтарѣ» и въ «Четырехъ апостолахъ»: на правой доскѣ выпуклыя, на лѣвой вогнутыя линіи.

Вернемся теперь къ Мадоннѣ Беллини, послужившей для насъ отправнымъ пунктомъ. Конструктивная схема картины очень ясно даетъ почувствовать всю пропасть, лежащую между «Апостолами» Дюрера, созданными сами для себя, и створками Беллини, являющимися, дѣйствительно, идеальными створками, какъ бы поддержками центральной картины. Роль рамы, наклонность къ геометризаціи и къ простотѣ, такъ вообще свойственная итальянскому искусству, особенно бросается здѣсь въ глаза рядомъ съ сложной запутанностью линій у Дюрера. Стоитъ обратить вниманіе на одну особенность расположенія фигуръ на створкахъ Беллини: въ противовѣсъ Дюреровскимъ «Апостоламъ», расположившимся по концамъ креста, святые Беллини гораздо проще стоятъ по вершинамъ трапеціи. Тихая гармонія вѣетъ въ картинѣ Беллини; въ ней спокойнѣе проще и пріятнѣе, если можно здѣсь употребить это слово, чѣмъ у Дюрера, въ «Апостолахъ» котораго чувствуется съ трудомъ удерживаемая буря новаго времени, новаго духа, новаго искусства.

---

[1]) Kl. 38—39. Th. II, 3 слл. считаетъ за оригиналъ флорентійскій варіантъ „Адама и Евы"; этого же мнѣнія придерживается и А. М. Мироновъ (Альбрехтъ Дюреръ, его жизнь и художественная дѣятельность, М. 1901, 195). M. Hamel (Albert Dürer въ серіи „Les maîtres de l'Art") считаетъ оба варіанта подлинными (стр. 75—6); Aug. Marguillier (A. D. въ серіи „Les grands artistes", 68) указываетъ, что флорентійскій экземпляръ является старой копіей (Ганса Бальдунга Грина?). Нѣмецкая критика единогласно считаетъ за подлинникъ мадридскій варіантъ, попавшій туда изъ наслѣдія королевы Христины Шведской (Z. 75 и прим. стр. 168). Есть еще копіи въ Майнцѣ и Стокгольмѣ.

Однако, если мы послѣ этихъ изслѣдованій зададимъ себѣ вопросъ: сблизило, или отдалило все отмѣченное нами «Апостоловъ» Дюрера отъ створокъ Беллини, то отвѣтомъ на это должно быть скорѣе утвержденіе сходства. Всѣ пункты несходства распадаются на три большія группы: временныхъ, національныхъ стилистическихъ причинъ и, наконецъ, на группу различій, обусловленныхъ техническимъ назначеніемъ картинъ: то, что створкамъ Беллини Дюреръ противопоставилъ самостоятельныя картины. Въ остаткѣ мы все же должны признать то неуловимое сходство, которое обусловлено безсознательнымъ воспоминаніемъ. Именно потому, что пунктовъ несходства такъ много, хочется предположить, что Дюреръ сознательно хотѣлъ создать въ своихъ «Четырехъ апостолахъ» нѣчто схожее, но лучшее, чѣмъ Беллини.

Однако, этимъ формальнымъ анализомъ намъ удовлетвориться нельзя. Не слѣдуетъ забывать, что святыхъ Беллини также называли «темпераментами».

III.

Младшій современникъ Дюрера, нюрнбергскій каллиграфъ и математикъ Іоаннъ Нейдерферъ [1]) (1497—1563) оставилъ весьма цѣнныя для историковъ искусства Германіи «Извѣстія о художникахъ и мастеровыхъ» Нюрнберга, въ которыхъ онъ особую главу (41-ю) посвящаетъ «Альбрехту Дюреру, живописцу». Эта глава весьма недостовѣрна для области, касающійся ранней исторіи Дюрера (указывается, напр., что Дюреръ родился въ Венгріи), но, съ другой стороны, о всемъ, что̀ касается позднѣйшаго періода жизни Дюрера, здѣсь даются свѣдѣнія, заслуживающія довѣрія. Нейдерферъ былъ тѣмъ лицомъ, кому Дюреръ поручилъ сдѣлать подписи къ своимъ «Четыремъ апостоламъ». Какъ разъ относительно ихъ Нейдерферъ сообщаетъ — и это его мнѣніе тѣмъ болѣе цѣнно, что онъ стоялъ къ Дюреру, въ качествѣ помощника при его работѣ, особенно близко—... «Онъ написалъ картину «Всѣхъ Святыхъ», и подарилъ моимъ господамъ, Совѣту, 4 картины величиною въ человѣческій ростъ, въ вышней комнатѣ управленія, написанныя масляными красками, въ которыхъ собственно можно узнать сангвиника, холе-

---

[1]) Des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nach den Handschriften und mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. G. W. K. Lochner, neue Ausgabe Wien 1888 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, X, Wien). Глава о Дюрерѣ—стр. 132 сл. Ср. S. № 382.

рика, флегматика и меланхолика». Отъ этого извѣстія и идетъ мнѣніе, популярное и донынѣ, что «Четыре апостола» Дюрера есть изображеніе «4-хъ темпераментовъ». Таузингъ, Шпрингеръ, Цуккеръ, другіе посвятили этому вдохновенныя страницы. Меланхоликомъ считается ап. Іоаннъ, флегматикомъ ап. Петръ (хотя это не согласуется съ его исторической ролью, какъ справедливо замѣчаетъ Биркнеръ) [1]), холерикомъ ап. Павелъ и сангвиникомъ ев. Маркъ.

Въ качествѣ доказательствъ уже давно привлекали склонность Дюрера къ изысканію «комплексій» человѣка. Извѣстна фраза изъ его теоретическихъ писаній: «Мы имѣемъ разный видъ людей, по причинѣ 4-хъ комплексій» [2]). Въ другомъ мѣстѣ:... «Разный видъ людей, пусть они будутъ какихъ-угодно комплексій: меланхолики, флегматики, холерики, или сангвиники» [3]). Такихъ примѣровъ можно привести сколько-угодно. Знаменитый другъ Дюрера, гуманистъ Пиркгеймеръ, посвящаетъ Дюреру переводъ «Характеровъ» Ѳеофраста, говоря, что ему извѣстно, какъ Дюреръ интересуется этимъ вопросомъ [4]). Наконецъ, извѣстно, что Дюреръ за 12 лѣтъ передъ созданіемъ «Апостоловъ» имѣлъ въ виду созданіе серіи гравюръ, по всей вѣроятности, на ту же тему «4-хъ темпераментовъ» (его всемірно знаменитая гравюра «Melancolia», помѣченная цифрой «I» [5]); вопросъ этотъ весьма споренъ). Казалось бы, здѣсь споры не у мѣста. Однако Вёльфлинъ и Гейдрихъ возражаютъ противъ общаго мнѣнія. Главный пунктъ возраженія, что Дюреръ слишкомъ серьезно относился къ своей темѣ, чтобы изобразить «Четырехъ апостоловъ» только 4-мя темпераментами [6]). Конечно, только 4-мя

---

[1]) Gerade dieses letzte macht etwas Stutzig. Br., 127. Срв. W. 333.

[2]) Wir haben mancherlei Gestalt der Menschen, Ursach der vier Komplexen, Z. 139; Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass, herausgegeben auf Grund der Originalhandschriften... Halle 1893, 299, 23 сл. Срв. S. № 94.

[3]) Item würst du die Ding, davon ich oben gesagt hab, fleissig brauchen, so hast du daraus gar leichtlich zu machen allerlei Gestalt der Menschen, sie seien ja von welchen Komplexionen sie wollen: Melancolici, Flegmatici, Colerici oder Sanguinici (Lange-Fuhse, 247, 7 слл.; Z. 139—40).

[4]) Θεοφράστου χαρακτῆρες cum interpret. latina per Bilibaldum Pirckeymherum, Norimbergae MDXXVII. Срв. Th. II 224.

[5]) B. 74 Kl. 139.—О вопросѣ серіи гравюръ ср. Th. 226 слл.; Z. 93—4; Kl. XXIV—XXV; W. 226 сл. Ср. также Allihn, M., Dürerstudien, Leipz. 1871 (S. № 1138) и Weber, P., Beiträge zu Dürers Weltanschauung (Studien zur deutschen Kunstgesch. 23), Strassb. 1900, гдѣ дается сводъ всѣхъ прежнихъ мнѣній. Lippmann (Der Kupferstich, 56) хотѣлъ бы видѣть въ трехъ гравюрахъ, объединяемыхъ названіемъ „мастерскихъ“, изображеніе 3-хъ „Virtutes“. Есть еще одна теорія, соединяющая съ ними гравюру „Блуднаго сына“ (B. 28, Kl. 94) въ одну серію „4-хъ состояній“. (См. Lützow, Geschichte des deutsch. Kupferstiches u. a. 106 прим. 2).

[6]) ...Er nahm die Apostel viel zu ernst, als dass er sie als blossen Anlass zur

темпераментами толковать величавое созданіе Дюрера мы не въ правѣ, хотя, очевидно, исходя изъ этого извѣстный знатокъ Дюрера, Зингеръ писалъ: «Такъ возникло его послѣднее большое произведеніе не изъ художественнаго чувства, но коренилось въ мірѣ мыслей»—выше Зингеръ считаетъ знакомство Дюрера съ гуманистами несчастьемъ для него [1]). Мнѣніе Вёльфлина и Гейдриха не опровергаютъ прочно установившагося толкованія, потому что идея 4-хъ темпераментовъ» не противорѣчитъ и не уменьшаетъ его идею «Четырехъ апостоловъ». Въ дальнѣйшемъ интересно только прослѣдить, откуда Дюреръ взялъ свою идею—представить 4-хъ апостоловъ какъ представителей «4-хъ темпераментовъ. Стоитъ здѣсь упомянуть мнѣніе издателя тома, посвященнаго Дюреру въ извѣстной серіи «Klassiker der Kunst», Валент. Шерера: «Четыре апостола» являются представителями 4-хъ разновидностей христіанства: Павелъ олицетворяетъ энергію, Маркъ—чувствительность, Іоаннъ—довѣрчивую любовь, Петръ—серьезность традиціи» [2]). Это мнѣніе опять не противорѣчитъ теоріи «4-хъ темпераментовъ», являясь развитіемъ основной идеи.

Считая фактъ изображенія Дюреромъ въ лицѣ «Четырехъ апостоловъ» въ то же время и «4-хъ темпераментовъ» стоящимъ внѣ спора, все же придется остановиться передъ страннымъ подборомъ этихъ 4-хъ представителей. Передъ нами три апостола и одинъ евангелистъ. Почему это такъ? Затѣмъ, уже давно было отмѣчено, что ап. Петръ занимаетъ у Дюрера неподобающее для «Князя апостоловъ» мѣсто. Въ этомъ видѣли косвенное указаніе на враждебность Дюрера къ римской церкви; но Дюреръ былъ бы въ этомъ случаѣ послѣдовательнѣе, если бы онъ совсѣмъ опустилъ ап. Петра. Съ другой стороны, зачѣмъ вообще введенъ сюда ев. Маркъ? Его Евангеліе писалось по преданію подъ руководствомъ ап. Петра (на мозаикѣ венеціанскаго собора Марка изображена сцена поднесенія ев. Маркомъ своей рукописи ап. Петру). Ев. Маркъ, венеціанскій святой, опять непонятенъ съ точки зрѣнія исключительно протестантскаго содержанія картины. Не слѣдуетъ забывать, что Дюреръ ввелъ Петра и Марка въ концѣ созданія своей картины, какъ необходимое дополненіе.

Въ небольшой, но весьма обстоятельной работѣ Гейдрихъ все-

Darstellung der Temperamente hätte benützen können. W. 333. Trotzdem ist... sicher, dass sowohl der Ausgangspunkt wie die Absicht des Künstlers falsch bezeichnet würden, wenn man den Bildern den Titel der Vier Temperamente geben wollte. H. 57.

[1]) S. XV. Тоже въ книжкѣ того же автора „Der Kupferstich".

[2]) Kl. XXVIII—XXIX; цитирую по франц. изданію.

стороние разсмотрѣлъ «Апостоловъ» Дюрера, какъ историческій документъ, выясняющій отношеніе Дюрера къ реформаціи. Само собою понятно, что онъ исходилъ въ своемъ изслѣдованіи изъ подписей къ «Апостоламъ».

Эти подписи гласятъ (нѣмецкій текстъ взятъ изъ Лютерова перевода, такъ наз. «Сентябрьской библіи»):

«Всѣ свѣтскіе правители въ эти опасныя времена пусть берегутся, какъ бы они не приняли за божественное слово человѣческій соблазнъ. Ибо Богъ не хочетъ, чтобы къ Его слову было что-либо убавлено или прибавлено. Затѣмъ слушайте этихъ превосходныхъ 4-хъ людей—Петра, Іоанна, Павла, Марка, ихъ предостереженіе:

Петръ говоритъ въ своемъ второмъ посланіи во второй главѣ такъ [Синод. переводъ 2. Петра, гл. 2, 1—3]: «Были и лжепророки въ народѣ, какъ и у васъ будутъ лжеучители, которые введутъ пагубныя ереси и, отвергаясь искупившаго ихъ Господа, навлекутъ сами на себя скорую погибель. 2. И многіе послѣдуютъ ихъ разврату, и чрезъ нихъ путь истины будетъ въ поношеніи. 3. И изъ любостяжанія будутъ уловлять васъ льстивыми словами; судъ имъ давно готовъ, и погибель ихъ не дремлетъ».

Іоаннъ въ своемъ первомъ посланіи въ четвертой главѣ пишетъ такъ [1. Іоанна, гл. 4, 1—3]: «Возлюбленные! не всякому духу вѣрьте, но испытывайте духовъ, отъ Бога ли они, потому что много лжепророковъ появилось въ мірѣ. 2. Духа Божія (и духа заблужденія) узнавайте такъ: всякій духъ, который исповѣдуетъ Іисуса Христа, пришедшаго во плоти, есть отъ Бога; 3. а всякій духъ, который не исповѣдуетъ Іисуса Христа, пришедшаго во плоти, не есть отъ Бога, но это духъ антихриста, о которомъ вы слышали, что онъ придетъ и теперь есть уже въ мірѣ».

Во второмъ посланіи къ Тимоѳею въ третьей главѣ пишетъ ап. Павелъ такъ [2 къ Тим., 3, 1—7]: «Знай же, что въ послѣдніе дни наступятъ времена тяжкія. 2. Ибо люди будутъ самолюбивы, сребролюбивы, горды, надменны, злорѣчивы, родителямъ непокорны, неблагодарны, нечестивы, недружелюбны, 3. непримирительны, клеветники, невоздержаны, жестокіе, не любящіе добра, 4. предатели, наглы, напыщенны, болѣе сластолюбивы, нежели боголюбивы, 5. имѣющіе видъ благочестія, силы же его отрекшіеся. Таковыхъ удаляйся. 6. Къ симъ принадлежатъ тѣ, которые вкрадываются въ домы и обольщаютъ женщинъ, утопающихъ въ грѣ-

хахъ, водимыхъ различными похотями, 7. всегда учащихся и никогда не могущихъ дойти до познанія истины».

Ев. Маркъ пишетъ въ своемъ Евангеліи въ 12 главѣ такъ [Ев. отъ Марка, 12, 38—40]: «И говорилъ имъ въ ученіи Своемъ: остерегайтесь книжниковъ, любящихъ ходить въ длинныхъ одеждахъ и принимать привѣтствія въ народныхъ собраніяхъ, 39. сидѣть впереди въ синагогахъ и возлежать на первомъ мѣстѣ на пиршествахъ; 40. сіи, поядающіе домы вдовъ и напоказъ долго молящіеся, примутъ тягчайшее осужденіе».

Гейдрихъ въ своей монографіи установилъ, что эти тексты всѣ взяты изъ текущей полемики того времени [1]). Времена были, дѣйствительно, «опасныя»; пожаръ крестьянскаго возстанія былъ у всѣхъ на памяти; споры Лютера съ Цвингли раскололи уже тѣсные ряды сторонниковъ реформы, хотя, конечно, о протестантствѣ какъ о церкви, говорить еще было невозможно. Въ Нюрнбергѣ крайнія баптистскія секты, предводимыя Ѳомой Мюнцеромъ и его ученикомъ Іоганномъ Денкомъ, казались опаснѣе всего. Въ крайнихъ движеніяхъ были замѣшаны лица, стоявшія близко къ Дюреру; его помощникъ по мастерской Андреэ, его ученики братья Бехамы и Г. Пенцъ, изгнанные изъ Нюрнберга за атеизмъ [2]). Къ этому же времени относится ожесточенная полемика лютеранскихъ проповѣдниковъ во главѣ съ Осіандромъ противъ Пиркгеймера, который мало-по-малу отошелъ отъ лютеранства. Все колебалось; однако, объяснять, какъ это дѣлаетъ Гейдрихъ, самое возникновеніе «Апостоловъ» Дюрера изъ страха художника, что его могутъ заподозрить въ ереси, конечно, излишне [3]). Гейдрихъ выясняетъ также, противъ кого были направлены цитаты Дюрера: не противъ католицизма, какъ это вслѣдъ за купившимъ «Апостоловъ» въ XVII в. Максимиліаномъ Баварскимъ думаютъ Цуккеръ, Ланге и другіе, и не противъ протестант-

---

[1]) H. I, гл. 3 и 5.—Er wollte in verkappter weise Religion predigen, говоритъ S. XV.—Основная ошибка H.—если вообще это можно счесть за ошибку—въ томъ, что онъ слишкомъ мало обратилъ вниманіе на препроводительное письмо Дюрера къ Городскому Совѣту Нюрнберга, гдѣ ясно чувствуется, что центръ тяжести лежитъ на художественной сторонѣ завѣщанія его.

[2]) Объ этомъ см. H. 18 слл.—Характерно, что въ сектантскихъ движеніяхъ мы еще встрѣчаемъ и другихъ художниковъ: Грейфенбергера, Платнера, Лаутензака. H. 22.

[3]) Rein Persönliches, der Wunsch einer öffentlichen Rechtfertigung... mag der Ausgangspunkt gewesen sein. H. 39.—Дюреръ въ иныхъ воззрѣніяхъ склонялся скорѣе къ цвингліанству. Относительно „робости“ художника въ религіозныхъ дѣлахъ, см. статью Калькоффа, гдѣ онъ указывалъ, что Дюреръ бѣжалъ (!) изъ Нидерландовъ въ страхѣ передъ инквизиціей (Kalkoff, P., Zur Lebensgeschichte Dürers въ Rep. für Kunstw. 1897, 443—63; S. № 531).

ства (!), какъ это думалъ Геллеръ [1]), а противъ крайнихъ баптистовъ, предводимыхъ Денкомъ. Съ этимъ надо согласиться, хотя видѣть личный намекъ на Денка въ послѣдней цитатѣ, какъ Гейдрихъ, я не могу.

Исторической ролью «Апостоловъ» Дюрера было ихъ прямое и смѣлое указаніе на Слово Божіе, какъ на нѣчто неколебимое во всѣхъ смутахъ (извѣстно, что сектанты это отрицали) [2]). Здѣсь, однако, мы въ правѣ задать вопросъ: почему же Дюреръ избралъ именно данные тексты? Являются ли его фигуры иллюстраціями къ подписямъ, или наоборотъ? Тексты избраны наиболѣе ходячіе; но нельзя не признать, что они всѣ выдержаны въ очень общей формѣ. Иначе и не могло бы быть столь различныхъ толкованій.

«Апостолы» Дюрера, какъ справедливо говоритъ одинъ изъ его изслѣдователей, стоятъ въ ряду всѣхъ великихъ памятниковъ церковнаго искусства, начиная съ древне-христіанскихъ мозаикъ [3]). Это позволяетъ подойти къ нашей темѣ совершенно съ другой стороны, нѣсколько, быть можетъ, неожиданной. Авторъ еще неоконченнаго труда по исторіи средневѣкового искусства, графъ Г. Фитцтумъ [4]), упоминая объ извѣстной Гильдесгеймской купели XIII вѣка, являющейся въ высокой степени характернымъ произведеніемъ символическаго церковнаго искусства, говоритъ о тѣсномъ соотношеніи между символикой и художественной формой, выражающемся въ ч и с л ѣ. Число, съ которымъ онъ оперируетъ, то же, что и у насъ: четыре. Указывая на значеніе, придававшееся числу какъ схоластическимъ богословіемъ, такъ и чисто художественными задачами, Фитцтумъ говоритъ: «Символика чиселъ была для средневѣковья однимъ изъ важ-

---

[1]) См. A. Von E g e, Leben und Wirken Albrecht Dürer's, Nördlingen, 2-te Aufl. 1869, 451. K. L a n g e, War Dürer ein Papist въ G r e n z b o t e n, 1896 (S. № 532); критика католическихъ воззрѣній Ант. Вебера (A. W e b e r, A. Dürer, Sein Leben, Wirken u. Glauben, Regensburg, 3 изд. 1903). Th. II 282 считаетъ, что по крайней мѣрѣ двѣ послѣднихъ цитаты обращены противъ гуманизма; A. D a n k ó, A. Dürers Glaubensbekenntniss въ T ü b i n g e r t h e o l. Q u a r t a l s c h r i f t e n, 1888 считалъ, что Д. жилъ и умеръ добрымъ католикомъ. K e l l e r (H i s t o r. T a s c h e n b u c h, 1885 и K u n s t c h r o n i k, 1887) считалъ Дюрера—противъ H.—сторонникомъ баптистскаго движенія. Точку зрѣнія H. всецѣло принялъ Биркнеръ. Католики S t r ä t e r (L i t e r. R u n d s c h a u, 1876) и L. K a u f m a n n, A. D. 21 изд. 1887 (Freiburg) высказали предположеніе, что подписи восходятъ не къ самому Дюреру.

[2]) Между крайними сектами было въ силѣ иконоборческое движеніе, которое, конечно, должно было глубоко задѣть Дюрера. Въ предисловіи къ своей книгѣ „Underweysung der Messung" (1525), Дюреръ жалуется, обращаясь къ Пиркгеймеру: Unangesehen dass itzt bei uns und in unseren Zeiten die Künst der Malerei durch Etliche sehr veracht und gesagt will werden, die diene zu Abgötterei (Nachl. 222—3).

[3]) H. 52.

[4]) Die Malerei und Plastik des Mittelalters von G r a f V i t z t h u m (Handbuch de Kunstwissenschaft herausgegeben von F r i t z B u r g e r, Lieferung 16).

нѣйшихъ средствъ, чтобы изложить закономѣрныя соотвѣтствія въ ученіи о спасеніи... Такъ, число четыре —чтобы назвать только этотъ важный въ нашемъ контекстѣ примѣръ—позволяло казаться сродственными по существу: евангелистовъ, большихъ пророковъ, основныя добродѣтели... и т. д.»[1]). Въ этотъ рядъ, конечно, входятъ и 4 темперамента. Основное опредѣленіе для нихъ въ Средніе Вѣка сближало ихъ съ 4-мя элементами: меланхолическій темпераментъ (холодный) соотвѣтствовалъ воздуху, флегматическій (сухой)—землѣ, холерическій (горячій)—огню, сангвиническій (влажный)—водѣ. Можно также прослѣдить здѣсь связь и съ типами 4-хъ евангелистовъ. На Гильдесгеймской купели весьма знаменательнымъ образомъ каждому изъ символовъ евангелистовъ соотвѣтствуетъ одна изъ 4-хъ «христіанскихъ добродѣтелей»—Льву Марка—«Fortitudo», Орлу Іоанна—«Iustitia», Ангелу Матѳея—«Prudentia», Тельцу Луки—«Temperantia». Орелъ ев. Іоанна соотвѣтствуетъ воздуху, какъ «Iustitia» хорошо вяжется съ безстрастно-холоднымъ (меланхолическимъ) темпераментомъ. Левъ ев. Марка соотвѣтствуетъ огню, «Fortitudo»—холерическому темпераменту. «Temperantia» въ лицѣ ев. Луки соотвѣтствуетъ земному (телецъ), флегматическому темпераменту, наконецъ, «Ангелъ» (=человѣкъ) ев. Матѳея соотвѣтствуетъ сангвиническому темпераменту. Конечно, это въ достаточной степени схоластично. Извѣстно, что приблизительно такъ же толкуются типы «4-хъ отцовъ церкви».

На картинѣ Дюрера изображены не только «Четыре апостола»—два евангелиста и два апостола, расположенные крестъ на крестъ; два апостола—это всегда изображаемые вмѣстѣ Петръ и Павелъ. Въ то же время они являются 4-мя темпераментами. Близко лежитъ выводъ—сблизить «Четырехъ апостоловъ» Дюрера съ изображеніями «Четырехъ евангелистовъ». Дѣйствительно, если бы въ рукѣ ап. Павла не было его основного признака—меча—его легко можно было бы принять за ап. Матѳея. Это позволяетъ приблизиться къ одному очень существенному пункту. Обычно считается, что ап. Павелъ олицетворяетъ собою холерическій, ев. Маркъ—сангвиническій темпераментъ. Современный взглядъ на темпераменты, считающій холерическій темпераментъ—характеромъ дѣйствія, а сангвиническій—легкой возбудимости, конечно, ско-

---

[1]) Die Zahlensymbolik war ihm eines der wichtigsten Mittel, um die Gesetzmässigen Zusammenhänge in der Heilsordnung zu belegen... So liess die Zahl Vier um nur dieses in unserem Zusammenhange wichtige Beispiel zu nennen—als wesensverwandt erscheinen: die Evangelisten, die grossen Propheten, die Kirchenväter, die Kardinaltugenden, die Paradiesesströme, die Himmelsrichtungen, die Jahres-und-Tageszeiten, die Lebensalter, die Arme des Kreuzes.. usw. Указаніе на четыре конца креста очень важно для Дюреровской композиціи (о. с. 10).

рѣе предпочтетъ видѣть въ грандіозной фигурѣ Павла холерика. Однако такъ ли это было во времена Дюрера, питавшіяся средневѣковыми идеями? Въ установленномъ нами выше соотвѣтствіи, какъ ни странно, фигурѣ ап. Павла болѣе соотвѣтствуетъ «Prudentia» ап. Матөея, чѣмъ «Fortitudo» ев. Марка. То же, пожалуй, говоритъ и разсмотрѣніе текстовъ подписи. Выписка изъ посланія ап. Павла говоритъ «Таковыхъ удаляйся». Во взглядѣ его чувствуется энергія, сдержанная волей. Ев. Маркъ, напротивъ, весь въ порывѣ нападенія, «горячій». Въ болѣе раннихъ гравюрахъ Дюрера, въ тѣхъ его «Meisterstichen» 1513—14 г.г., которыя, по мнѣнію иныхъ, принадлежатъ тоже къ серіи темпераментовъ, на гравюрѣ «Рыцарь, Смерть и Дьяволъ» [1]) стоитъ буква «S», неразгаданная и до сихъ поръ. Было высказано предположеніе, что она обозначаетъ «Sanguinicus» [2]). Если это такъ, то мы получили бы доказательство тому, что ап. Павелъ на картинѣ Дюрера, дѣйствительно, сангвиникъ, а не холерикъ. Типъ рыцаря, идущаго къ цѣли несмотря на все, ближе къ Павлу, чѣмъ къ Марку.

Весьма любопытно здѣсь обратиться къ области, ранѣе нами не затронутой, къ колориту картины. Дюреръ зналъ и цѣнилъ важную роль краски для характеристики. Красная мантія Іоанна образуетъ такой же контрастъ съ общимъ спокойствіемъ лѣвой доски, какъ и холодная бѣлая (или свѣтло-голубовато-зеленая) мантія Павла съ общей возбужденностью правой. Если представить себѣ Павла въ красномъ и Іоанна въ бѣломъ, гармонія бы нарушилась. Теперь всѣмъ видѣвшимъ картину въ краскахъ, непремѣнно должно броситься въ глаза, что четыре лица апостоловъ весьма различны по колориту; объяснить это различной степенью сохранности, или иными техническими особенностями нельзя. Вустманъ правильно привлекъ къ объясненію все то же желаніе дифференцировать четыре темперамента. «Меланхоликъ—розоватый, флегматикъ—желтоватый съ налетомъ Lachsfarbe, сангвиникъ (т. е. ев. Маркъ)—блѣдно-сѣро-желтый, холерикъ (ап. Павелъ)—коричнево-красный». Послѣднее заставляетъ остановиться. «Холерикъ» уже по одному этимологическому происхожденію своего названія предполагаетъ желтизну, не говоря о его связи съ огнемъ. «Сангвиникъ», наоборотъ, предполагаетъ цвѣтъ крови. Я былъ бы склоненъ счесть это обстоятельство за рѣшающее традицію обратно: признать за холерика—ев. Марка, за сангвиника—ап. Павла.

---

[1]) B. 98 Kl. 135.

[2]) Th. II, 233, Z. 93. W. 2271 читаетъ букву S какъ „Salus", относя ее къ датѣ „1513"

Есть еще одно соображеніе. Въ какомъ порядкѣ называлъ Нейдерферъ «Апостоловъ» Дюрера «сангвиникомъ, холерикомъ, флегматикомъ и меланхоликомъ»? Очевидно (если этотъ порядокъ не случаенъ, хотя онъ врядъ ли случаенъ), Нейдерферъ имѣлъ въ виду сначала правую доску. Фигура Павла первая бросается въ глаза, и Нейдерферъ говоритъ: «сангвиникъ». Интересно, что если продолжить эту мысль, то подобная же перестановка произойдетъ на лѣвой доскѣ. Ап. Іоаннъ ближе ап. Петра: Нейдерферъ упоминаетъ флегматика раньше меланхолика [1]). Дюреръ самъ въ приведенной выше фразѣ (безъ отношенія къ картинѣ!) даетъ иной порядокъ темпераментовъ: меланхолическій, флегматическій, холерическій и сангвиническій. Интересно, что надписи подъ картинами расположены въ порядкѣ: онѣ называютъ сначала ап. Петра, затѣмъ Іоанна, потомъ Павла и, наконецъ, Марка. Однако можно ли придавать этому такое большое значеніе? Дюреръ намѣтилъ свою гравюру «Меланхоліи» цифрой I. Но кого изъ двухъ святыхъ лѣвой доски онъ считалъ первымъ, апостола ли Петра, которому онъ далъ первое слово, или ап. Іоанна, котораго онъ перваго написалъ и поставилъ на первый планъ?

IV.

Наше изслѣдованіе подошло къ концу. Остается остановиться еще на одной сторонѣ картины Дюрера, типологической. Выше я упомянулъ мимоходомъ, что если бы апостолъ Павелъ не имѣлъ своего признака—меча, его можно бы было принять за ев. Матѳея. Это, конечно, не вполнѣ правильно, и надо указать, что именно апостолъ Павелъ, какъ онъ изображенъ Дюреромъ на нашей картинѣ, получилъ разъ навсегда свое наиболѣе яркое изображеніе. Въ началѣ нашего изслѣдованія было указано, что святые на створкахъ алтаря Беллини далеко не характеризованы. Апостолы Дюрера — наоборотъ. Апостолъ Іоаннъ, съ его высокимъ челомъ, безусловно напоминающимъ лобъ Меланхтона на Дюреровской гравюрѣ, и даже слегка похожій на Шиллера, какъ это было уже давно подмѣчено [2]), есть тотъ же типъ,

---

[1]) Интересно, что въ благодарственномъ постановленіи Нюрнбергскаго совѣта, принявшаго подарокъ Дюрера говорится о двухъ картинахъ, „изъ которыхъ на одной—св. Петръ и св. Іоаннъ"... (Ср. 151).—Выше ссылка на Wust. 96.

[2]) Th. II 279 ссылается на Ретберга (Nürnbergs Kunstleben, 1854, 117) какъ на перваго, указавшаго сходство съ Меланхтономъ, и тутъ же упоминаетъ о Шиллерѣ.

что и въ иллюстраціяхъ Дюрера къ Апокалипсису: безбородый, хотя я не могу сказать, чтобы его лицо производило на меня впечатлѣніе особенно молодого. Выработавшійся изъ изображеній у Распятія типъ евангелиста Іоанна во всемъ западно-европейскомъ искусствѣ именно этотъ, въ противоположность русской иконографіи, гдѣ Іоаннъ Богословъ, авторъ Апокалипсиса, изображается старцемъ, съ длинной сѣдой бородою. Апокалипсисъ имѣлъ для Сѣвера Европы огромное значеніе; но характерна любовь Лютера и его времени къ апостолу Іоанну, прежде всего какъ къ евангелисту, свидѣтелю Христова пути [1]). Изъ всѣхъ изображеній ев. Іоанна въ западно-европейскомъ искусствѣ только одно совпадаетъ съ православнымъ о немъ представленіемъ: этимъ исключеніемъ является грекъ Доменико Теотокопули, el Greco [2]). Второй евангелистъ Дюрера, Маркъ, изображается такъ, какъ его написалъ Дюреръ, начиная съ упомянутыхъ уже выше венеціанскихъ мозаикъ. Къ первымъ временамъ древне-христіанскаго искусства относятся типы апостоловъ Петра и Павла. Любопытно указать, что встрѣчающіяся въ гравюрахъ Дюрера изображенія этихъ апостоловъ дальше отступаютъ отъ иконографическаго типа, чѣмъ картина [3]).

Вкратцѣ можно коснуться подготовительныхъ рисунковъ Дюрера къ «Четыремъ апостоламъ». Изъ перечисленныхъ у Шпрингера [4]) подготовляющихъ эскизовъ рисунокъ къ головѣ ап. Павла долженъ быть отведенъ послѣ наблюденій Фолля; Вёльфлинъ согласенъ опустить изъ корпуса подлинныхъ рисунковъ Дюрера также и рисунки къ Марку и Петру [5]) — послѣдній неизвѣстенъ Таузингу и Шпрингеру. Таузингъ, обративъ вниманіе на старость ап. Петра, какъ онъ изображенъ на картинѣ, хотѣлъ бы видѣть въ его головѣ сходство съ знаменитымъ рисункомъ 93-лѣтняго старика изъ Антверпена [6]); это, конечно, слѣдуетъ отклонить. Незаподозрѣннымъ остаются, такимъ образомъ, только два

---

[1]) См. Н. 32 и примѣчаніе [1], гдѣ приведены слова Морера объ еванг. Іоаннѣ.

[2]) Срв. Hugo Rehrer, Die einzige Zeichnung von Greco in der Madrider National-Bibliothek (Monatsh. f. Kunstw. IV, 1911, 415—6).

[3]) Ап. Павелъ нѣсколько разъ изображенъ Дюреромъ на рисункахъ (L. 183) и на гравюрахъ (В. 50 Kl. 141 пр., и т. д.). Еще чаще изображенія ап. Петра. Характерно, что ап. Петръ изображается Дюреромъ всегда старикомъ, хотя съ очень живыми движеніями (см. гравюру В. 18, Kl. 127). Это опровергаетъ попытку Z. 141 оправдать флегму ап. Петра его возрастомъ.

[4]) Sp. 175 (Anhang) упоминаетъ три рисунка—къ фигурѣ ап. Іоанна (L. 368), къ головѣ Павла (L. 87) и къ головѣ Марка (L. 72).

[5]) Рисунокъ къ головѣ Петра—L. 369.

[6]) L. 568. Рисунокъ весьма часто воспроизводился, см. хотя бы W. 296—7, K. 120—1.

рисунка—мантіи, которымъ онъ воспользовался для ап. Павла и для гравюры ап. Филиппа, по всей вѣроятности, предшествовавшей картинѣ (ср. выше наши наблюденія о крестообразной конструкціи складокъ ап. Павла) и рисунокъ къ фигурѣ ап. Іоанна, съ которымъ можно сблизить рисунокъ его же для картины Распятія [1]). Для лица ап. Іоанна Дюреръ, безъ сомнѣнія, воспользовался портретомъ Меланхтона [2]) (какъ и гравюра ап. Филиппа, этотъ портретъ относится къ 1526 году, но, очевидно, предшествуетъ картинѣ, оконченной къ октябрю этого года; благодарственное письмо Городского совѣта, постановившаго «подарить» Дюреру взамѣнъ его картины 100 гульденовъ и различныя мелкія суммы его домашнимъ, помѣчено 6 октября). Общій типъ ап. Павла, очевидно, восходитъ къ хорошо извѣстному подготовляющему эскизу «Геллерова алтаря» [3]).

Какъ же въ свою очередь обстоитъ дѣло съ внутренней дифференціацией святыхъ на створкахъ образа Беллини? Мнѣ кажется, всякій непредубѣжденный взоръ откажется видѣть въ этихъ совсѣмъ не характеризованныхъ фигурахъ («2 монаха и 2 епископа» [4]) изображеніе темпераментовъ. Нѣтъ сомнѣнія, это могло быть приложено къ нимъ только въ виду ихъ сходства съ «Апостолами» Дюрера.

Резюмируемъ выводы нашего изслѣдованія. Въ области перваго «спорнаго вопроса»—о взаимоотношеніи «Четырехъ апостоловъ» Дюрера съ Мадонной Frari Джованни Беллини: говорить о зависимости композиціи Дюрера отъ Беллини нельзя. Съ другой стороны, пункты несходства между Дюреромъ и Беллини распадаются на причины болѣе общаго характера и обусловливаются инымъ временемъ, иною національностью, наконецъ, иною цѣлью художника. Въ остаткѣ все же имѣется безусловное отдаленное сходство, заставляющее насъ предположить знакомство Дюрера съ этой картиной Беллини, и смутное о ней воспоминаніе при созданіи своихъ «Четырехъ апостоловъ».

Въ области второго вопроса: были ли «Четыре апостола» Дюрера створками алтаря? На этотъ вопросъ мы отвѣчаемъ отрицательно, побуждаемые подробнымъ изслѣдованіемъ конструкціи «Четырехъ апосто-

---

[1]) Мантія Павла. L. 580. Фигура Іоанна. Упоминавшіеся нами ранѣе рисунки L. 368 и 582.

[2]) B. 105, Kl. 161; ср. W. 333.

[3]) Воспроизведенъ въ Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, IV[6], 99 и Th. II, 18—19. L. sw.

[4]) Gusman, o. c. 102.

ловъ», изъ котораго вытекаетъ, что обѣ доски созданы въ зависимости одна отъ другой и задуманы расположенными на разстояніи $^1/_{10}$ ширины между ними. Изслѣдованіе конструкціи другихъ произведеній Дюрера устанавливаетъ различіе построенія «Четырехъ апостоловъ» отъ построенія дѣйствительныхъ створокъ алтаря (Паумгартнерова) и, съ другой стороны, сходство съ конструкціей парныхъ картинъ, не бывшихъ створками («Адама» и «Евы»).

Въ области третьяго вопроса: «Апостолы» Дюрера, являясь изображеніями 4-хъ темпераментовъ, находятся въ связи съ средневѣковой схемой единства символическихъ отображеній числа четыре. Устанавливается связь съ изображеніями 4-хъ евангелистовъ. На правомъ крылѣ «Апостоловъ» Дюрера холерическимъ темпераментомъ является св. Маркъ, а не ап. Павелъ, являющійся сангвиникомъ.

Наше изслѣдованіе кончено. Оно, конечно является лишь одной изъ главъ, только параграфомъ энциклопедіи. Искусство Дюрера великое и трудное искусство. Въ самомъ началѣ моего изслѣдованія я задалъ вопросъ: какъ относится Дюреръ къ Ренессансу? На детальномъ примѣрѣ намъ это выяснилось достаточно ясно. «Четыре апостола» Дюрера стоятъ уже наравнѣ съ Рафаэлемъ и Микель-Анджело, но на иномъ основаніи. Какъ могучіе дубы выросли его фигуры изъ національной германской, готической почвы и питаются все тѣми же, средневѣковыми, соками. Хорошо это или нѣтъ? Есть, вѣдь, теченіе, представленное Зингеромъ и другими, считающее, что Дюреру надо было бы родиться въ Италіи. «Я дома—бездѣльникъ», вырвалось у Дюрера при отъѣздѣ его изъ Венеціи. Но именно за его «бездѣлье» дома благодарна Дюреру исторія искусства. На фразу Шпрингера—«изъ Дюрера могъ бы выйти второй Леонардо»—мы отвѣтимъ: «какъ хорошо, что изъ Дюрера вышелъ—онъ самъ»!

ГЛАВНѢЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Th.=Thausing, Moriz: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, I—II, Leipzig, 21-e Auflage, 1884.
Sp.=Springer, Anton: Albrecht Dürer, Berlin 1892.
Z.=Zucker, M.: Albrecht Dürer (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, XVII), Halle 1900.
S.=Singer, Hans Wolfgang: Versuch einer Dürer Bibliographie (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 41), Strassburg 1903.

Рис. 1. „Четыре апостола“ Дюрера. Мюнхенъ. Старая Пинокотека.

Рис. 2. Створки алтарнаго образа Дж. Беллини. Венеція ц. Frari.

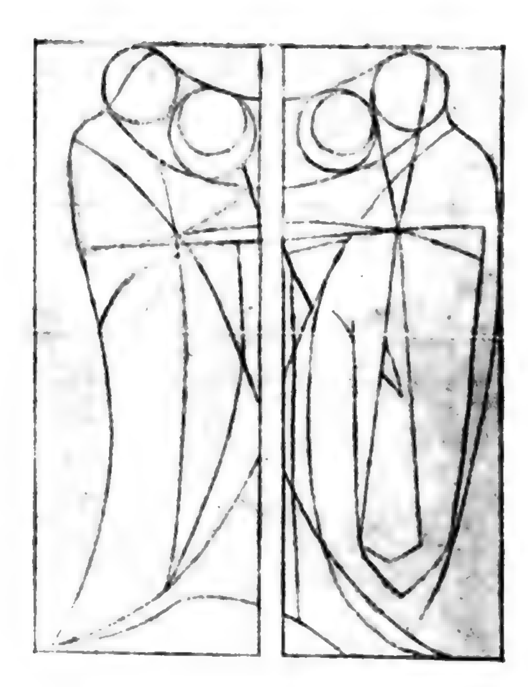


Рис. 3. Конструктивная схема „Четырехъ апостоловъ“.

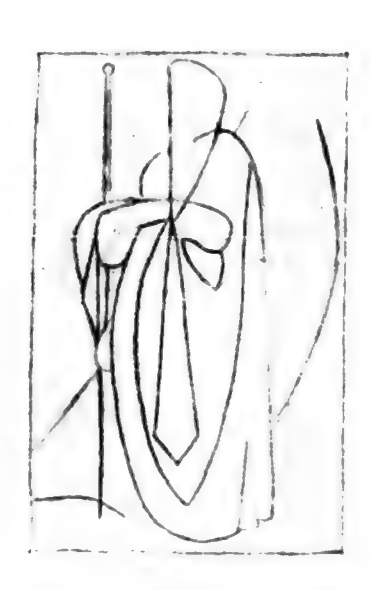


Рис. 4. Схема гравюры Дюрера „Св. Филиппъ“.

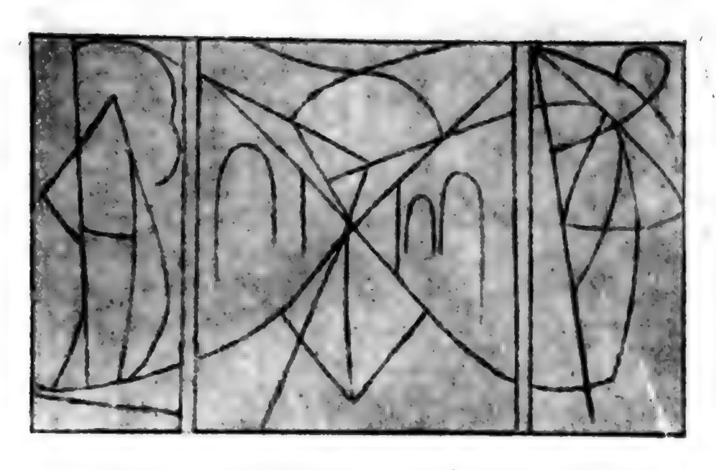


Рис. 5. Схема „Паумгартнерова алтаря“ Дюрера. Мюнхенъ.

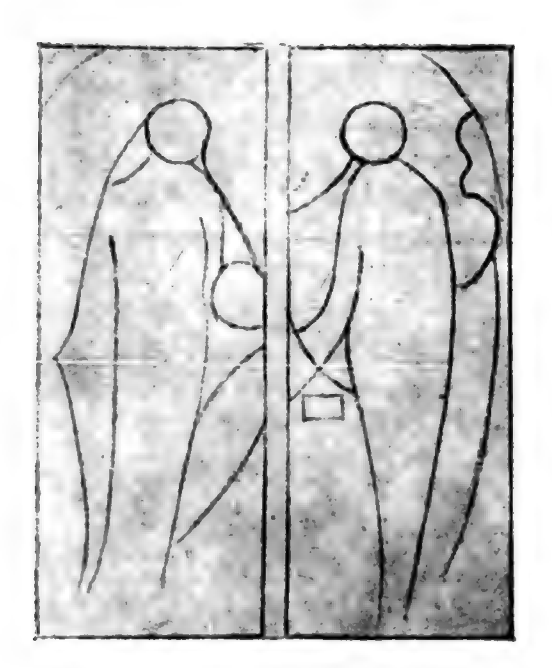


Рис. 6. Схема „Адама и Евы“ Дюрера. Мадридъ и Флоренція.

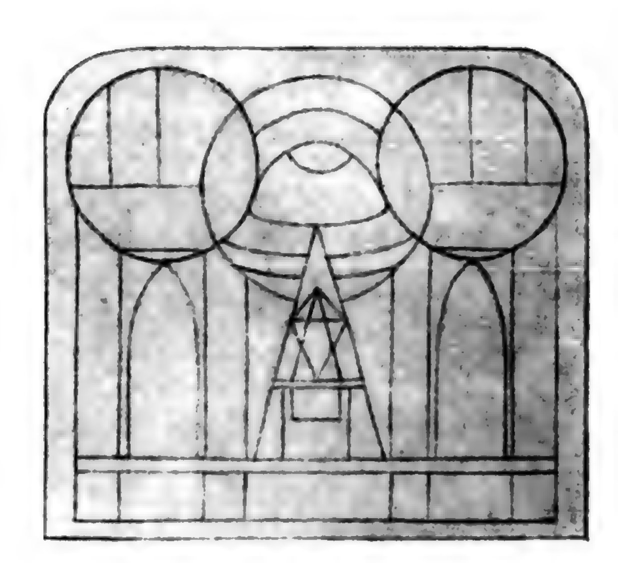


Рис. 7. Схема алтарнаго образа Дж. Беллини.

Wust.=Wustmann, Rudolf: Albrecht Dürer (Aus Natur und Geisteswelt), Leipzig 1906.

W.=Wölfflin, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers, München, 2-te Auflage, 1908.

H.=Heidrich, Ernst: Dürer und die Reformation, Leipzig 1909.

K.=Knackfuss, H.: Dürer (Künstlermonographieen, 5), Bielefeld Leipzig, 10-te Auflage, 1909.

Nachl.=Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlass herausgegeben von Heidrich u. Wölfflin, Berlin (Hortus Deliciarum, IX), 2-te Auflage, 1910.

Br.=Bürkner, Richard: Dürer (Geisteshelden, 59), Berlin 1911.

Для справокъ:

B.=Bartsch, Adam: Le peintre graveur, VII, Wien 1808—21.

L.=Lippmann, Friedr.: Zeichnungen von Albrecht Dürer, I—V, Berlin 1883—1905.

Kl.=Werke A. Dürers (Klassiker der Kunst IV) herausgegeben von V. Scherer, Stuttgart 1908, и французское изданіе Hachette, Paris 1908.

Репродукціи съ «4-хъ апостоловъ» Дюрера неисчислимы. Въ основѣ лежатъ фотографіи Bruckmann и Hanfstaengl. Послѣдняя воспроизведена во всѣхъ перечисленныхъ изданіяхъ. Въ краскахъ — К. 131 — 2; Верманъ, «Исторія искусствъ», III, 146—7.

Основныя фотографіи «Мадонны Frari» Джов. Беллини—Naya, Alinari, Anderson. Она воспроизведена у Вермана, «Ист. иск.» II, 835; въ Gusman «Venise» («Villes d'Art celèbres», P. 1907) Fig. p. 101; въ Corrado Ricci «L'Art au Nord d'Italie», франц. изд. Fig. 101, нѣмецкое—Fig. 119; къ обоимъ изданіямъ приложена въ краскахъ центральная часть алтаря; у G. Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini (Künstlermonographieen, 96), 1909.

Вопросу о взаимоотношеніяхъ Дюрера и Беллини посвящена статья Б. Гендке (B. Haendcke: Dürers Beziehungen zu J. de'Barbari, Pollajuolo und Bellini въ Jahrbücher der K. Preuss. Kunstsammlungen, 1898, 161—170. Ср. 491). Этой статьи я въ настоящее время подъ руками не имѣю и лишенъ поэтому возможности на нее ссылаться.

Двѣ поздне-античныя расписныя гробницы изъ Костолаца (Viminacium) и Рѣка Девне (Marcianopolis).

Любезности извѣстныхъ болгарскихъ археологовъ братьевъ К. и А. Шкорпиловъ и директора музея въ Бѣлградѣ Милое М. Васича я обязанъ возможностью опубликовать два въ высокой степени интересныхъ памятника поздне-античной гробничной росписи. Ни одинъ изъ нихъ, къ сожалѣнію, внѣшнимъ образомъ не датированъ, но анализъ росписи даетъ возможность опредѣлить дату ея съ достаточной степенью приближенія.

I.

Первая изъ названныхъ въ заглавіи гробницъ описана суммарно въ письмѣ Милое М. Васича отъ 28/VI 1914 г. слѣдующимъ образомъ.

«Гробница найдена въ 1907 г. въ Костолацѣ, въ некрополѣ древняго Виминація (ср. отчетъ въ Народни Музеј у 1907 годъ, стр. 57 сл.) [1]), на участкѣ, принадлежащемъ Вучко Гьоргьевичу. Гробница сохранилась и можетъ быть осмотрѣна и теперь, такъ какъ послѣ ея изслѣдованія я ее засыпалъ.

---

[1]) Виминацій, какъ извѣстно, одно изъ древнѣйшихъ римскихъ укрѣпленныхъ поселеній и одинъ изъ древнѣйшихъ римскихъ легіонныхъ лагерей на Дунаѣ. Его упоминаетъ уже Auct. ad Her. IV, 54, 68 (ср. A. v. Premerstein, Jahresh. d. oest. arch. Inst. I, 147). Со времени Тиберія здѣсь стоялъ VII Клавдіевъ легіонъ, въ I в. по Р. Хр. кромѣ того временно и IV Флавіевъ легіонъ. Со времени образованія провинціи Moesia Superior Виминацій былъ центромъ ея управленія. При Адріанѣ поселеніе около лагеря получило городское право (municipium Aelium). Наибольшій расцвѣтъ города падаетъ на III в. по Р. Хр., когда со времени Гордіана III Виминацій получилъ права колоніи. Въ обширныхъ руинахъ древняго города Сербское правительство уже давно производитъ болѣе или менѣе систематическія раскопки, давшія богатый эпиграфическій и нумизматическій матеріалъ. Отчеты о раскопкахъ печатаются въ сербскомъ Старинарѣ и въ послѣднее время въ Jahreshefte австрійскаго арх. института.

Рисунки (см. рис. 1 и 2 и табл. I) даютъ достаточно ясное представленіе о формѣ и величинѣ гробницы. Это выстроенное изъ кирпичей погребеніе типа II (ср. Starinar, н. с., II, 77 сля.), богато представленнаго въ некрополѣ Виминацій. Живопись сдѣлана al fresco. Гробница была выложена слоемъ цемента; въ той части, куда направлены были ноги скелета, имѣется углубленіе, въ головахъ—возвышеніе въ видѣ подушки.

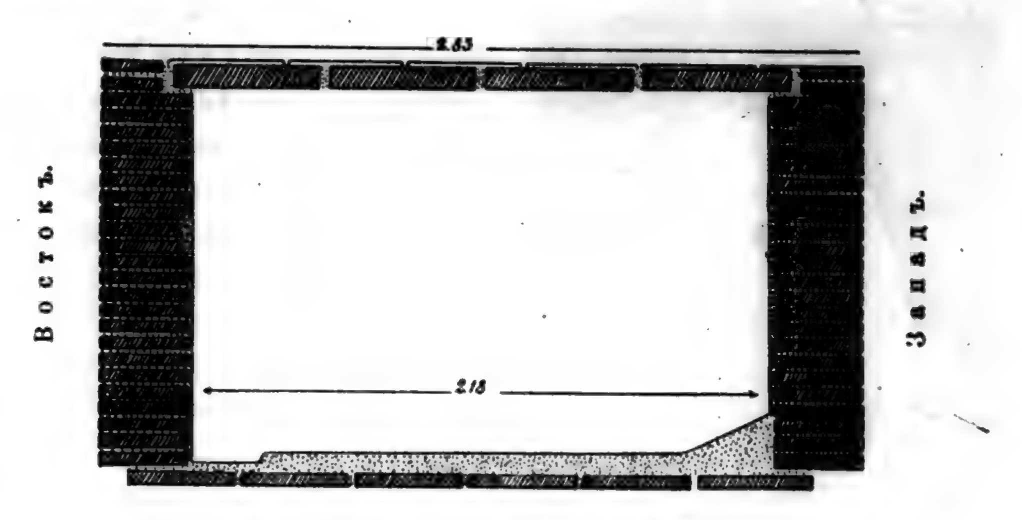


Рис. 1. Продольный разрѣзъ гробницы въ Виминаціи.

Прилагаемая репродукція въ краскахъ (табл. I, 1) даетъ сравнительно хорошее представленіе о краскахъ росписи, хотя отдѣльныя краски и тона глубже, сочнѣе и болѣе живы. Верхняя и нижняя полосы—краснаго цвѣта, того же, которымъ сдѣлана широкая средняя полоса между полосой съ побѣгами (наверху) и гирляндами (внизу).

Красочная репродукція изображаетъ живопись восточной стѣны вмѣстѣ съ углами въ верхней части, гдѣ соотвѣтственно этому рисунокъ кажется нѣсколько сдвинутымъ. Въ мэандровомъ фризѣ я обозначилъ одно поле цифрой I, другое—цифрой II. Для гирляндъ я употребилъ въ дѣло арабскія цифры 1 и 2. Этими цифрами я обозначилъ на фотографіяхъ соотвѣтственные цвѣта. Какъ Вы видите, во всей гробницѣ регулярно чередуются одинаково окрашенныя поля мэандра и гирлянды двухъ цвѣтовъ».

Описаніе, планъ и разрѣзъ гробницы (см. рис. 1 и 2), данные Васичемъ, ясно показываютъ, что мы имѣемъ дѣло съ типомъ гробницы, описаннымъ Вальтровичемъ и затѣмъ Васичемъ (l. l., 61, рис. 9), довольно обычнымъ въ Виминаціи. Его особенность заключается въ томъ, что гробничное помѣщеніе имѣетъ форму воронки, суживающейся кверху.

Къ сожалѣнію, ни описаніе Васича, ни его планъ, разрѣзъ и копіи росписи (послѣднія безъ масштаба) не позволяютъ судить о томъ, покрывала ли живопись всю стѣну гробницы отъ верха до низа, или занимала только верхнюю часть стѣны. Послѣднее мнѣ представляется болѣе вѣроятнымъ. Обстоятельства переживаемаго времени не даютъ мнѣ возможности въ данный моментъ запросить объ этомъ Васича.

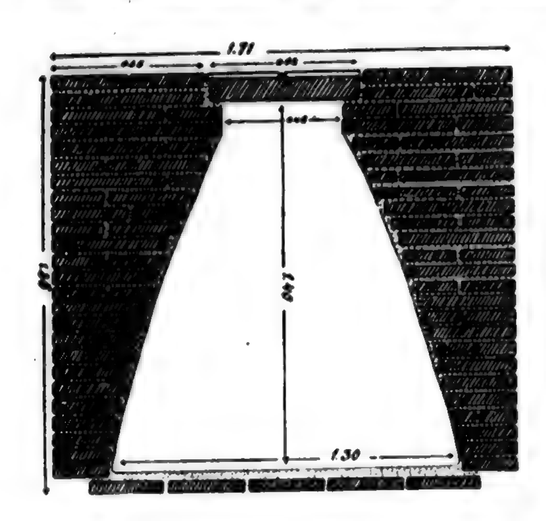


Рис. 2. Поперечный разрѣзъ гробницы въ Виминаціи.

Но не это важно въ росписи гробницы. Интересна, прежде всего, ея система, расположеніе частей, краски и орнаменты. На желтовато-розовомъ фонѣ цемента (водонепроницаемый, вѣроятно, съ примѣсью кирпича) роспись раздѣлена на три полосы. Наверху пестрый мэандръ, обрамленный двумя темносиними полосами (надъ верхней идетъ еще красная полоса); въ темныхъ мѣстахъ положены бѣлые блики, принимающіе въ центрѣ квадратовъ мэандра форму растительнаго орнамента. Пестрота красокъ и ихъ сочетаніе прежде всего преслѣдуютъ колористическія задачи; тенденція къ архитектурности и перспективному углубленію стоитъ на второмъ планѣ и не достигаетъ цѣли. Между мэандромъ и нижней широкой полосой помѣщена вторая, сравнительно узкая, полоса, покрытая разводами, сдѣланными коричневой краской, съ красными бликами; внизу полоса разводовъ обрамлена широкой красной дѣлящей полосой. Наконецъ, нижняя широкая полоса покрыта скрещивающимися гирляндами попеременно зеленаго и красноватаго цвѣтовъ, свѣшивающимися полукругами и соединенными попарно причудливыми красноватыми бантами. Въ двухъ мѣстахъ подъ гирляндами изображена розетка съ усиками.

Весь растительный орнаментъ сухъ и схематиченъ. Гирлянды жидки и какъ бы имитируютъ какія-нибудь сухія растенія или травы.

Типъ всей росписи не новъ. Онъ находитъ себѣ разительныя аналогіи прежде всего въ гробницѣ Сорака въ Керчи [1]), затѣмъ въ позднегреческихъ гробницахъ некрополя Эсъ-Саломунъ въ Египтѣ [2]).

---

[1]) См. Ю. А. Кулаковскій, Мат. по арх. Россіи, 16 слл., табл. I—VI; М. И. Ростовцевъ, Ант. дек. жив. на югѣ Россіи, 424 слл.

[2]) Ростовцевъ, Ант. дек. жив. на югѣ Россіи, 494 слл.

Какъ и въ гробницѣ Сорака, мы имѣемъ переживанія архитектурнаго дѣленія и архитектурныхъ орнаментовъ, заглушенныхъ, однако, стремленіемъ къ пестрымъ колористическимъ эффектамъ, такъ ярко сказывающимся въ такъ наз. инкрустаціонномъ стилѣ росписи стѣнъ. Какъ и тамъ, мы имѣемъ сухой растительный орнаментъ, типичныя сухія вѣтки и гирлянды тѣхъ же любимыхъ двухъ цвѣтовъ—зеленаго и красноватаго. Наконецъ, типична четырехлистная сухая розетка съ усиками, за исторіей которой я прослѣдилъ въ особой статьѣ [1]) и которая встрѣчается и въ росписи гробницы въ Брестовикѣ, въ той же Сербіи [2]), росписи типично эллинистической и специально египетско-эллинистической, столь близкой къ гробницамъ Эсъ-Саломуна.

Типично и сходство съ нѣкоторыми мотивами гробницъ изъ Эсъ-Саломуна, хотя общая схема послѣднихъ—инкрустаціонная—больше сближаетъ ихъ съ только что упомянутой гробницей Брестовика. Но и въ Эсъ-Саломунѣ мы наблюдаемъ тѣ же сухія вѣтки, столь характерныя для нашей росписи.

Все это заставляетъ насъ датировать роспись изъ Виминація III в. по Р. Хр. [3]), т. е. какъ разъ тѣмъ временемъ, къ которому принадлежитъ большинство гробницъ Виминація и къ которому относятся и гробница Брестовика, склепъ Сорака и погребальныя камеры Эсъ-Саломуна.

Роспись гробницы некрополя Виминація даетъ, такимъ образомъ, типичный образчикъ позднихъ эллинистическихъ росписей почти безъ примѣси какъ элементовъ инкрустаціоннаго, такъ и элементовъ цвѣточнаго ковроваго стилей. Наибольшее количество данныхъ заставляетъ думать, что родиной этой высохшей эллинистической декоративной живописи были Сирія и Египетъ, о чемъ я говорилъ въ свое время въ другомъ мѣстѣ [4]).

II.

Свѣдѣнія о второй расписной гробницѣ, найденной около развалинъ древняго Маркіанополя [5]), любезно сообщены мнѣ, какъ сказано

---

1) Изв. Имп. Арх. Комм., вып. 54, 13 слл.

2) Васичъ, Старинаръ, 1906, 128 слл.

3) Васичъ, Старинаръ, II, 96 слл.

4) Античная декорат. живопись на югѣ Россіи, 501 слл.

5) Маркіанополь, главный городъ Нижней Мэзіи, основанъ былъ Траяномъ и названъ этимъ именемъ въ честь его сестры Маркіаны. Наибольшій расцвѣтъ новаго полу-греческаго, полу-римскаго города (основу населенія его территоріи соста-

выше, К. В. Шкорпиломъ въ письмѣ отъ 2 января 1914 г. Даю описаніе гробницы словами К. Шкорпила.

«Около развалинъ Маркіанополя (нынѣшняя община Рѣка Девне) находятся древнія гробницы въ двухъ мѣстахъ.

1) Болѣе новыя, гдѣ могилы уже перемѣшаны съ христіанскими погребеніями, на востокѣ отъ восточной крѣпостной линіи, вблизи русскаго редута (война 1828—1829 г.), рядомъ съ древней дорогой изъ Маркіанополя въ Одессъ (Варна) [1]) и съ нынѣшней желѣзнодорожной линіей на С. отъ станціи Девне [2]).

2) Болѣе древнія и болѣе богатыя погребенія находятся на возвышеніи, параллельномъ юго-западной стѣнѣ старой крѣпости; онѣ начинаются около юго-западнаго угла старой крѣпости и тянутся на сѣверо-западъ до новаго шоссе Девне—Новый Базаръ. До сихъ поръ открыто около 15 гробничныхъ сооруженій.

Наиболѣе сѣверная изъ этой группы гробницъ открыта была благодаря обнажившимъ ея сводъ дождевымъ потокамъ въ мѣстности «Горчивата Чушма» Д. Дучковымъ 5 февраля 1899 г., около дороги, сворачивающей отъ новаго шоссе вправо на Девне. Сводъ гробницы находился на 0,4 м. отъ нынѣшняго уровня.

Гробница выстроена изъ обожженныхъ квадратныхъ кирпичей и имѣетъ форму продолговатой комнаты; оріентирована съ запада на востокъ; ширина ея 1,01 м., длина 2 м., высота до начала свода 0,92 м., до наиболѣе высокой его точки—1,25 м. (см. табл. II, 2 и 3). Сверху гробница покрыта не вполнѣ полуцилиндрическимъ сводомъ изъ квадратныхъ кирпичей (высота свода—0,33 м.).

вляли, конечно, ѳракійцы) падаетъ на III в. по Р. Хр. Къ этому времени относится и главная масса чеканенныхъ городомъ монетъ (отъ Коммода до Филиппа). Свѣдѣнія о Маркіанополѣ въ эту эпоху сопоставлены Pick'омъ Die ant. Münzen Nordgriechenlands I, 183 сл., ср. новыя надписи и рельефы въ публикаціи русскаго Константинопольскаго археологическаго Института „Абоба-Плиска,“ 469 сл. Но городъ существовалъ, конечно, и послѣ III в. по Р. Хр. Къ сожалѣнію, свѣдѣнія объ исторіи города въ болѣе позднее время никѣмъ не сопоставлены. О топографіи города и находкахъ въ его руинахъ см. объясненія къ плану руинъ, снятому австрійскимъ полк. Г. Гартлемъ, у E. Kalinka, Ant. Denkmäler in Bulgarien (Schr. der Balkankommission, IV), Вѣна 1906, 359 слл., ср. также W. Smith, Dict. of greek and rom. Geogr. s. v. Marcianopolis и Абоба-Плиска, l.l. Идентификація Маркіанополя и болгарской столицы Преславль, предложенная Smith'омъ, мало вѣроятна. Вопросъ о древней Преславѣ или древнихъ Преславахъ, какъ извѣстно, спорепъ, см. Абоба-Плиска, 1 слл. (Ѳ. И. Успенскій), гдѣ дана исторія вопроса.

[1]) Около шоссе найдена колонна съ надписью 238 — 244 гг. (см. Абоба-Плиска, 470, табл. XCVIII, 2); колонна эта скорѣе всего пограничный камень территоріи Маркіанополя.

[2]) Планъ см. E. Kalinka, Antike Denkmäler in Bulgarien, 360.

Входъ въ гробницу находится въ нижней части свода на восточномъ краю южной стороны; ширина его—0,7 м. Дно гробницы выстлано квадратными кирпичами (ширина 0,31 м., толщина 0,4 м.) изъ бѣловатой глины. Изъ того же рода кирпичей, связанныхъ между собою толстыми слоями цемента, сложена и вся гробница. Изнутри гробница была тщательно вымазана слоемъ цемента въ 0,15 м. толщины и выбѣлена; на этомъ фонѣ сдѣлана была роспись al fresco свѣтлой, жидкой краской; только контуры птицъ сдѣланы густой синей краской, а также обрамленія полей—густыми темными прямыми линіями (табл. II, 1).

О находкѣ гробницы археологическому обществу въ Варнѣ было сообщено слишкомъ поздно, и поэтому мы не могли немедленно принять мѣры къ ея охранѣ.

Полицейско-административными властями г. Провадіи о находкѣ гробницы былъ составленъ актъ отъ 13 марта 1899 г. Согласно этому акту, гробница была наполнена землей и входъ былъ заваленъ; на днѣ ея находилось два человѣческихъ черепа, лежавшихъ у западной стѣны гробницы, и другія кости; никакихъ предметовъ найдено не было; въ землѣ обнаружены были черепки стеклянныхъ и глиняныхъ сосудовъ. Нѣтъ сомнѣнія, что гробница была уже открываема».

Архитектура гробницы вполнѣ обычна для дунайскихъ провинцій Рима и вообще для римскаго запада. Та же форма констатирована многократно въ некрополѣ Салонъ въ Далмаціи, въ Виминаціи въ теперешней Сербіи, во всей Ѳракіи, напримѣръ, въ теперешнихъ, Нишѣ (Naissus) и Софіи (Serdica). Большое количество аналогій сопоставлено Васичемъ въ нѣсколько разъ уже приведенной его статьѣ во второмъ томѣ «Старинара» (стр. 81 сл. типъ III, рис. 11, ср. 86 слл.), хотя на указанныя выше аналогіи онъ не ссылается.

Роспись гробницы также находитъ себѣ рядъ аналогій (см. табл. II, 1 и рис. 3). Ея система одинакова на всѣхъ стѣнахъ. Надъ неокрашеннымъ цоколемъ идетъ на всѣхъ стѣнахъ сплошное розовое поле, бо̀льшую часть котораго занимаютъ обрамленные черными линіями (въ углахъ точки) бѣлые прямоугольники. По всему фону этихъ прямоугольниковъ разбросаны намѣченные импрессіонистически отдѣльными пятнами причудливыхъ формъ розовые цвѣтки и зеленые лепестки. Съ угловъ поля свѣшиваются полукругомъ: на задней стѣнѣ наполовину зеленая, наполовину лиловая гирлянда, на боковыхъ—такія же гирлянды или, лучше, полосы бахромы розоваго цвѣта. Отъ средины большого прямоугольника задней стѣны спускаются внизъ къ боковымъ сторонамъ прямоугольника розовыя полосы бахромы. между верхними концами которыхъ брошена зеленая вѣтка. Орнамен-

тально трактованныя тени заполняютъ центръ треугольника, образованнаго гирляндой и полосами бахромы. На боковыхъ стѣнахъ отъ центра верхней рамки прямоугольника спускаются связанныя одна съ другой гирлянды—вѣтки, наполовину лиловаго цвѣта, сходящія на нѣтъ у боковыхъ рамокъ прямоугольника. Въ треугольникахъ, образованныхъ розовой бахромой и этими гирляндами изображены на боковыхъ стѣнахъ натуралистически перепелки влѣво съ краснымъ клювомъ, глазами и

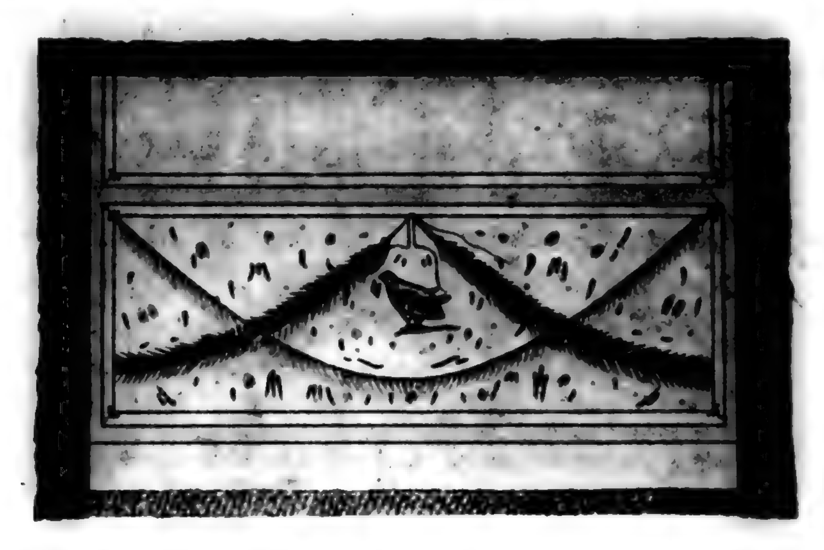


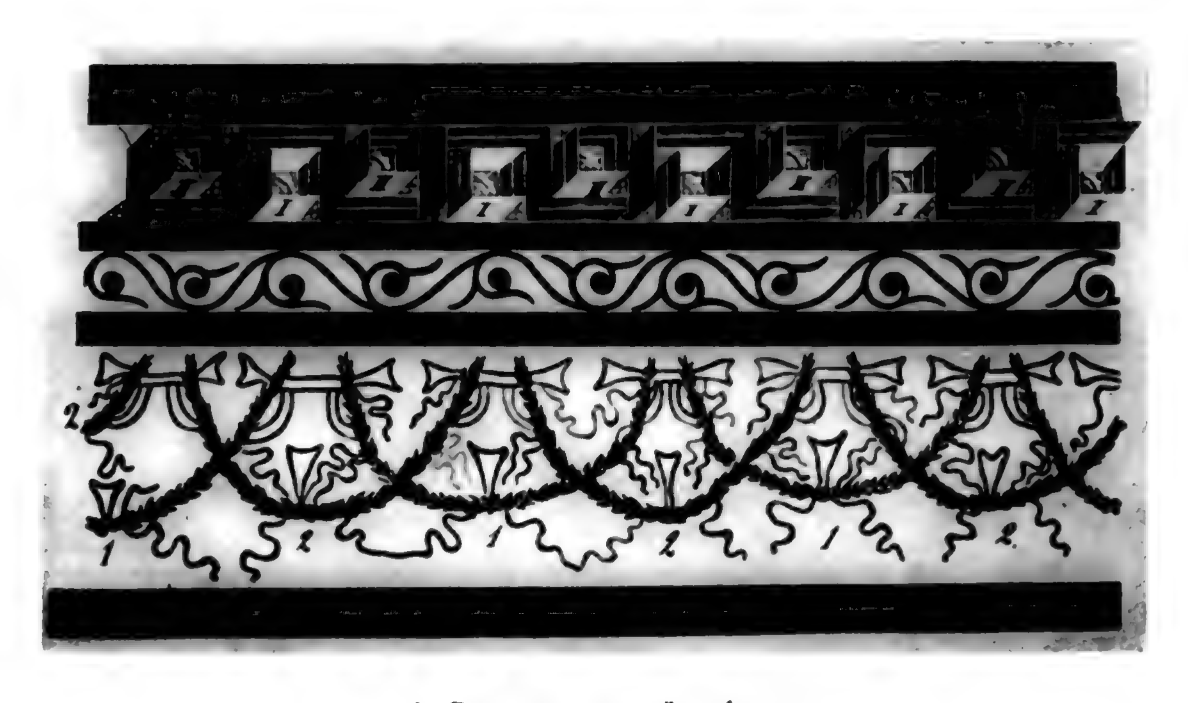
Рис. 3. Роспись боковой стѣны гробницы Маркіанополя.

лапками, съ синеватымъ опереніемъ, контуры котораго обозначены темно-синими линіями. Перепелки стоятъ на зеленыхъ вѣточкахъ. Соотвѣтственнымъ образомъ трактована люнетка задней стѣны; здѣсь средняя часть (сегментъ круга) выдѣлена такой же рамкой изъ двухъ черныхъ линій, какъ и прямоугольникъ средней части стѣны. На бѣломъ фонѣ люнетки разбросаны листья и лепестки, симметрично окружающіе двухъ голубей, обращенныхъ другъ къ другу. Голуби держатъ въ клювахъ розовые цвѣтки, подъ ихъ лапками—зеленыя вѣточки. Сводъ и входная стѣна оставлены безъ росписи.

Несмотря на причудливость и условность орнаментовъ изъ растительнаго міра, господствующихъ въ гробницѣ, наблюдается опредѣленное стремленіе къ симметричности расположенія ихъ. Характерна также необычайная нѣжность красокъ и тонкость письма. Въ смыслѣ колорита роспись гробницы производитъ необычайно мягкое, ласкающее впечатлѣніе.

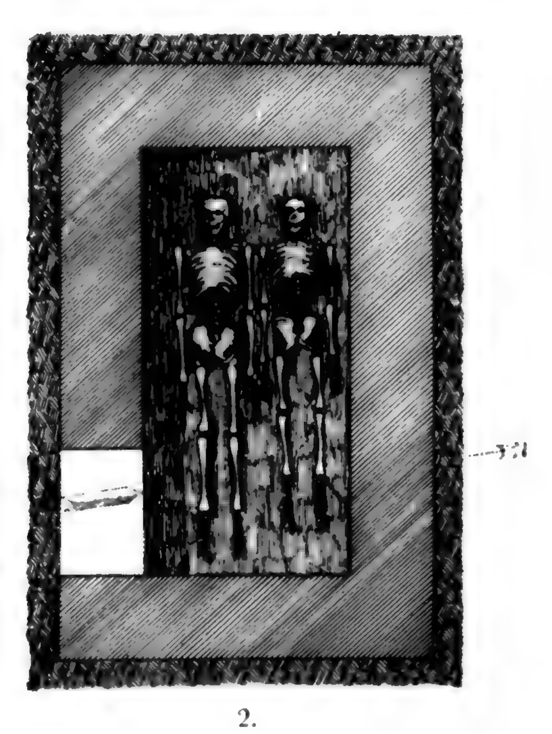
Стиль росписи гробницы Маркіанополя такъ же какъ и ея архитектурныя формы сближаютъ ее больше всего съ большой группой расписныхъ гробницъ Салонъ (см. Bulič, Bull. dalmato, 1900 (XXIII),

1. Роспись восточной стѣны.



2. Роспись южной стѣны.

1.



2.

3.

Расписная гробница изъ Маркіанополя.

201 сл. табл. III, ср. 1902 (XXV) табл. XI; Ростовцевъ, Античная декоративная живопись на югѣ Россіи, 493), относящихся къ IV—V в. по Р. Хр.; несомнѣнно, и нашу гробницу нужно датировать тѣмъ же временемъ; болѣе чѣмъ вѣроятно, что и въ нашей гробницѣ погребены были христіане.

Въ смыслѣ стиля росписи гробница Маркіанополя входитъ въ ту серію поздне-античныхъ и ранне-христіанскихъ росписей, которыя характеризуются широкимъ развитіемъ цвѣточнаго орнамента при сохраненіи основной античной структуры стѣны съ полнымъ преобладаніемъ, однако, цвѣточнаго орнамента надъ архитектурными мотивами.

Передъ нами одна изъ разновидностей цвѣточнаго стиля, разновидность, характеризующаяся нѣжностью колорита, полнымъ отсутствіемъ тенденціи къ натуралистической трактовкѣ цвѣтка, схематичностью гирляндъ и условностью ихъ красокъ. Типъ гирляндъ прямымъ путемъ развивается изъ той сухой эллинистической гирлянды, которая встрѣчалась намъ въ гробницѣ Виминація.

Эти особенности отличаютъ роспись нашей гробницы и отъ росписей керченскихъ гробницъ цвѣточнаго стиля съ ихъ грубыми и яркими цвѣтами, птицами и гирляндами, и отъ росписей херсонесскихъ христіанскихъ гробницъ, и отъ тѣхъ двухъ серій памятниковъ эллинистическаго цвѣточнаго стиля, о которыхъ я говорилъ по поводу росписи нѣкоторыхъ эллинистическихъ расписныхъ стеклянныхъ сосудовъ.

Наиболѣе близко стоитъ серія росписей римскихъ и сицилійскихъ катакомбъ.

Впрочемъ, обо всемъ этомъ я достаточно подробно говорилъ въ своей исторіи античной декоративной живописи на югѣ Россіи.

Укажу здѣсь только на то, какъ богато и разнообразно было въ поздней античности развитіе цвѣточнаго стиля, столь опредѣленно господствующаго въ стѣнной росписи, начиная съ III в. по Р. Хр., вытѣсняющаго архитектурный стиль, свойственный всей греко-римской античности классическаго періода, и успѣшно борющагося съ послѣднимъ отпрыскомъ архитектурнаго стиля—стилемъ инкрустаціоннымъ.

М. Ростовцевъ.

Византійская живопись XIV столѣтія.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Ведя отдѣлъ критики и библіографіи по исторіи византійскаго искусства на страницахъ журнала «Византійскій Временникъ», я не разъ отмѣчалъ тѣ новыя точки зрѣнія на византійское искусство XIV столѣтія, которыя появлялись въ текущей литературѣ.

Глубокій интересъ нашего времени къ византійскому искусству выразился прежде всего въ томъ, что главнѣйшіе принципіальные вопросы средневѣковаго искусства связались съ исторіей византійскаго. Недолго пришлось ждать и того времени, когда былъ поставленъ и вопросъ объ отношеніи византійскаго искусства къ начальному возрожденію искусства въ Европѣ. «Этотъ вопросъ», писалъ я недавно, «качается на вѣсахъ современной науки то въ сторону Италіи, то Византіи, выражаясь пока въ очень просто (и, прибавлю теперь, наивно) поставленной формулѣ: «гдѣ началось возрожденіе искусства, въ Италіи, или въ Византіи?» и рѣшается пока въ зависимости отъ общихъ историческихъ соображеній и эстетическихъ переживаній личнаго оттѣнка. Вопросъ этотъ еще не сталъ на почву историко-сравнительнаго изученія формъ, но близко время, когда явится прямая необходимость перейти къ такому изученію» [1]).

Эпоха Палеологовъ недаромъ привлекаетъ къ себѣ вниманіе ученаго міра. Эта интересная эпоха дала такой памятникъ искусства, какъ роспись Кахріэ-Джами, росписи Мистры, Сербіи и др.

Еще въ 1878 году К. Вёрманъ былъ приведенъ въ изумленіе мозаиками Кахріэ-Джами [2]). «Наиболѣе извѣстныя сцены этой росписи», писалъ онъ, «по своей спокойно и ясно развертывающейся въ пространствѣ композиціи выходятъ за предѣлы средне-византійскаго искусства, въ ней чувствуется уже новый духъ времени, воцарившійся въ

---

[1]) Журн. Мин. Нар. Просв., XXXIV, 1911, отд. 2, 115.

[2]) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, II, Leipzig und Wien 1905, 397—398.

Италіи, начиная съ послѣдней четверти XIII столѣтія». Вёрманъ, поэтому, даже поставилъ вопросъ, «не было ли бы въ состояніи византійское искусство, не положи ему внезапный конецъ торжество ислама, подъ обратнымъ вліяніемъ итальянскаго искусства порвать связи со старинной, лишенной внутренней жизни, и вновь вернуться къ большей свободѣ». Именно, это внутреннее оживленіе, «это вѣяніе внутренней жизни», привлекли къ себѣ вниманіе Вёрмана въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, причемъ ему казалось, что въ эпоху Палеологовъ «въ области монументальной живописи произошелъ новый подъемъ, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ шедшій параллельно подъему тосканской стѣнной живописи, если только онъ уже не былъ обусловленъ послѣднимъ».

Въ томъ же 1878 году кратко и бездоказательно высказалъ свое мнѣніе Ж. П. Рихтеръ. Принявши въ соображеніе, что со времени крестовыхъ походовъ западный міръ пришелъ въ близкое соприкосновеніе съ Византіей, онъ указывалъ, что въ восточномъ искусствѣ съ тѣхъ поръ встрѣчаются западныя фигуры и композиціи. Въ частности, коснувшись мозаикъ Кахріэ-Джами, Рихтеръ привелъ мнѣніе одного своего друга, который считалъ мозаики Кахріэ-Джами произведеніемъ какого-нибудь послѣдователя Джотто, если только онѣ не были выполнены по рисункамъ самого Джотто. Рихтеръ, однако, не рѣшился признать вѣрнымъ сужденіе своего друга. Послѣ тщательнаго знакомства съ памятникомъ онъ нашелъ возможнымъ признать лишь «своеобразное перерожденіе византинизма». «Можно утверждать только одно», заканчиваетъ онъ, «что знаменитая икона «Величество» Дуччіо имѣетъ ближайшее отношеніе къ мозаикамъ Кахріэ-Джами» [1]).

Теперь, когда прошло 37 лѣтъ со времени появленія статьи Рихтера, оказавшаго вообще наукѣ большія услуги, съ трудомъ вѣрится въ такое полное отсутствіе чувства стиля, какъ у него, такъ и у его друга. Однако, онъ съ полнымъ убѣжденіемъ говорилъ о новыхъ формахъ искусства въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, и потому его отзывъ долженъ занять свое мѣсто рядомъ съ тонкимъ и уравновѣшеннымъ общимъ приговоромъ Вёрмана.

Въ 1881 году появилось первое, а въ 1887 году второе изданіе мозаикъ Кахріэ-Джами—Н. П. Кондакова [2]). Поставивъ себѣ задачей

---

[1]) J. P. Richter, Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients. Zeitschr. für bildende Kunst, XIII, 1878, 205—6.

[2]) Исторія византійскаго искусства и иконографіи, II. Мозаики мечети Кахріе-Джамиси въ Константинополѣ, Одесса 1881. Византійскія церкви и памятники Константинополя. Труды VI арх. съѣзда, III, Одесса 1887, 165—197.

ознакомить науку съ новымъ, крайне важнымъ памятникомъ византійскаго искусства, онъ прежде всего призналъ въ мозаикахъ не копіи и не подражаніе западнымъ композиціямъ, не византійскія схемы, выполненныя въ жизненномъ стилѣ треченто, а самостоятельное византійское искусство. Предложенная имъ и подтвержденная анализомъ формула вопроса о мозаикахъ Кахріэ-Джами, какъ о новомъ художественномъ явленіи эпохи Палеологовъ, имѣетъ значеніе исторической вѣхи: «Мозаики мечети Кахріе-Джамиси по своему стилю и техническому исполненію, равно какъ и по самымъ задачамъ внутренняго содержанія, составляютъ произведеніе собственно византійскаго искусства, безъ участія въ какомъ бы то ни было видѣ западныхъ мастеровъ живописи и принадлежатъ періоду вторичнаго процвѣтанія византійскаго искусства въ теченіи XI и XIII столѣтій»[1]).

Послѣ изслѣдованія Н. П. Кондакова, дѣйствительно, никто уже не говорилъ объ участіи въ исполненіи этихъ мозаикъ мастеровъ треченто, такъ какъ для всѣхъ стало очевиднымъ, что новое искусство Кахріэ-Джами есть новое художественное явленіе самой Византіи, связанное съ предшествующимъ движеніемъ въ области византійскаго искусства XI—XIII столѣтій.

Оставалось, такимъ образомъ, найти источникъ новыхъ формъ, такъ рѣзко обращавшихъ на себя вниманіе въ этомъ новомъ искусствѣ, явившемся на почвѣ Константинополя. Уже самъ Н. П. Кондаковъ, какъ бы вполнѣ раздѣляя соображеніе Вёрмана (котораго онъ, однако, не зналъ), отмѣтилъ тотъ знаменательный фактъ, что украшеніе притворовъ циклами сценъ нашло себѣ аналогію въ росписи притворовъ церкви св. Марка въ Венеціи, и что подобная же роспись притворовъ въ Дафнійскомъ монастырѣ, съ колоссальными фигурами «чисто-византійскаго типа и еще прекраснаго рисунка, могла бы быть сочтена, какъ и мозаики Кахріэ, за произведеніе западныхъ мастеровъ»[2]). Этими наблюденіями устанавливалась какая-то внутренняя глубокая связь между пріемами монументальной декораціи на западѣ и въ Византіи.

Воспоминанія о западномъ искусствѣ треченто возникали вообще и впослѣдствіи при обсужденіи искусства Кахріэ-Джами, но уже при полномъ признаніи самостоятельности этого новаго искусства эпохи

[1]) Мозаики мечети Кахріе-Джамиси, 4.
[2]) Труды VI арх. съѣзда, III, 186.

Палеологовъ. Невѣдомыми казались источники новыхъ формъ этого искусства, и, такъ какъ никто не рѣшался предпринять методическаго разслѣдованія въ этой области, то вопросъ объ источникахъ принялъ обычный въ такихъ случаяхъ характеръ общихъ бездоказательныхъ мнѣній, приговоровъ, гипотезъ.

Ш. Диль, авторъ «Руководства по византійскому искусству», далъ отчетъ о двухъ новыхъ появившихся точкахъ зрѣнія или гипотезахъ объ источникахъ новыхъ формъ искусства эпохи Палеологовъ: 1) о западной гипотезѣ, 2) о сирійской гипотезѣ, и, наконецъ, самъ установилъ свою точку зрѣнія: «о самостоятельности возрожденія византійскаго искусства» [1]).

Разбирая «западную гипотезу», онъ имѣетъ въ виду, главнымъ образомъ, статью Рихтера. Эта гипотеза мало вѣроятна потому, говоритъ Диль, что византійское вліяніе на итальянское искусство XIII вѣка— фактъ неоспоримый, и первые художники треченто «византинизируютъ» (sont des byzantinisants). Западное искусство восприняло отъ византійскаго сокровища формы, техники, концепціи пейзажа, архитектурныя околичности. Мозаики Кахріэ-Джами и фрески Мистры не нуждаются для ихъ объясненія въ западныхъ образцахъ.

Слѣдуетъ замѣтить, однако, что эпоха «треченто» отмѣчена не однимъ лишь вліяніемъ византійскаго искусства. Въ эту эпоху ясно видно также и стремленіе къ переработкѣ романскихъ, готическихъ и античныхъ формъ. Является новое мощное движеніе, которое стремится освободиться отъ такъ называемой греческой манеры (maniera greca) и создаетъ новый художественный языкъ формъ. Эти новыя формы Диль въ разсчетъ не принимаетъ.

Останавливаясь, затѣмъ, на разборѣ «сирійской гипотезы» происхожденія искусства XIV столѣтія, авторомъ которой является I. Стрыговскій, Диль, на мой взглядъ, не совсѣмъ вѣрно опредѣлилъ ея значеніе. Стрыговскій не желалъ считаться съ новыми формами искусства, которыя глядѣли на него со стѣнъ Кахріэ-Джами и со страницъ Сербской псалтири XIV вѣка. Онъ допустилъ, поэтому, копированіе древнихъ оригиналовъ и, именно, сирійскихъ, такъ какъ Сирія въ свое время дала много новыхъ формъ, воспринятыхъ византійскимъ искусствомъ. Если I. Тикканенъ доказалъ копированіе мозаиками притворовъ собора св. Марка въ Венеціи древнихъ оригиналовъ, то у него

---

[1]) Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, 694—702. Études byzantines, Paris 1905, 393—431.

для этого была Коттонова библія, композиціи которой оказались повторенными въ упомянутыхъ мозаикахъ притворовъ. У Стрыговскаго получилась гипотеза по аналогіи, но безъ существующаго гдѣ-либо древняго первоисточника. Съ другой стороны, Диль хорошо раскрылъ внутренній смыслъ этой сирійской гипотезы.

Разъ мозаики Кахріэ-Джами представляютъ копіи древнихъ сирійскихъ оригиналовъ, слѣдовательно, нѣтъ никакого новаго искусства, а есть повтореніе искусства стараго. Если источники новаго стиля находятся въ сирійскомъ искусствѣ, значитъ, никакого возрожденія или расцвѣта византійскаго искусства въ эпоху Палеологовъ не было. Эта гипотеза, высказанная Стрыговскимъ при анализѣ миніатюръ Сербской псалтири, была отвергнута всѣми. Н. П. Кондаковъ посвятилъ ей нѣсколько важныхъ въ методологическомъ отношеніи страницъ въ своей книгѣ о Македоніи и назвалъ ее «археологической игрой» [1]), а Г. Милле сдѣлалъ попытку указать въ искусствѣ XIV столѣтія въ Византіи и въ славянскихъ земляхъ распространенность и извѣстность нѣкоторыхъ чертъ иконографіи, которыя Стрыговскій считалъ чертами сирійскими [2]). При описаніи миніатюръ Сербской псалтири Стрыговскій дважды указалъ вскользь и на то, что мозаики Кахріэ-Джами «восходятъ къ очень хорошимъ древнимъ оригиналамъ» и могутъ быть поняты, какъ находящіяся подъ древне-сирійскимъ вліяніемъ» [3]). Эти указанія, ни на чемъ, однако, не основанныя и не подтвержденныя, были развиты новымъ изслѣдователемъ мозаикъ Кахріэ-Джами, Ѳ. И. Шмитомъ. Не взирая на невѣроятность всего имъ сказаннаго относительно сирійскихъ оригиналовъ, послужившихъ для копированія въ Кахріэ-Джами, невѣроятность, надо прибавить, имъ самимъ отлично сознанную, Ѳ. И. Шмитъ, пришелъ, тѣмъ не менѣе, къ выводу, что «художникъ, создавшій мозаики Кахріэ-Джами, могъ руководствоваться непосредственно сирійскими оригиналами, ибо оригиналы эти — въ Хорѣ болѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было,—должны были быть у него на глазахъ, въ видѣ ли монументальнаго фрескового цикла, или въ видѣ иллюстрированныхъ миніатюрами рукописей» [4]). Сирійская гипотеза, такимъ образомъ, превратилась

[1]) Македонія, Спб. 1909, 63. 279. См. здѣсь же указанія на рецензіи Милле, Брейе и др. на эту работу Стрыговскаго. См. также мою замѣтку въ Виз. Врем., XIV, 1909, 615—616.

[2]) G. Millet, Byzance et non l'Orient. Rev. archéol., XI, 1908, 171—189.

[3]) J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906, 94[2]. 127. 129.

[4]) Ѳ. Шмитъ, Кахріэ-Джами, I. Софія 1906, 142.

въ «послѣднюю инстанцію», куда стали обращаться для объясненія всего, что казалось непонятнымъ и необъяснимымъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, она съ изумительной наглядностью показала, насколько важно не предположеніе, а изслѣдованіе формъ памятника. Въ этомъ отношеніи она интересна лишь, какъ «testimonium paupertatis», указывающее на безсиліе авторовъ изслѣдовать избранный ими художественный памятникъ въ родственной ему средѣ.

Диль также отвергъ обѣ гипотезы, а, затѣмъ, привелъ основанія, доказывающія самостоятельность возрожденія византійскаго искусства въ эпоху Палеологовъ. Въ XIII—XIV вѣкахъ вновь расцвѣтаетъ въ Византіи научное знаніе, возникаетъ интересъ къ древней эллинистической литературѣ, является эллинскій патріотизмъ. Все это повело за собою и расцвѣтъ въ искусствѣ, т. е. въ строительной дѣятельности, поощряемой Палеологами, и въ живописи.

Въ рецензіи на книгу Диля [1]) я отмѣтилъ, что такое рѣшеніе не можетъ считаться методологически вѣрнымъ и пріемлемымъ, такъ какъ оно основано не на анализѣ художественныхъ памятниковъ, а косвенно выводится изъ данныхъ о развитіи литературы, науки и т. п., что совершенно не опредѣляетъ свойствъ новаго художественнаго языка и не имѣетъ по существу къ нему никакого отношенія. Новыя формы живописи, ея линія, краски, способы представленія и развитія композиціи стоятъ въ связи прежде всего съ исторіей живописи и должны быть изучаемы въ области живописныхъ представленій. Художественный анализъ формъ живописи только одинъ въ состояніи пролить свѣтъ на ихъ источники. Ясно, что матеріалъ еще не говоритъ за себя, не сопоставленъ сравнительнымъ путемъ и не изученъ въ своихъ основныхъ чертахъ. Мнѣ кажется, что вопросъ о происхожденіи новыхъ формъ византійской живописи XIII—XIV столѣтій можетъ получить рѣшеніе только путемъ историко-сравнительнаго изслѣдованія ихъ, на что я не разъ указывалъ въ своихъ рецензіяхъ и обѣщалъ выступить по этому поводу съ отдѣльнымъ изслѣдованіемъ [2]).

Однако, несмотря на то, что матеріалъ по искусству эпохи Палеологовъ еще не сгруппированъ, не освѣщенъ, даже не приведенъ въ извѣстность и представляетъ собою «темный лѣсъ, въ которомъ», по выраженію Н. П. Кондакова, «пути остаются еще совершенно нераз-

---

[1]) Журн. Мин. Нар. Просв., XXXIV, 1911, отд. 2, 115.

[2]) См. мою рецензію на статью В. Гринейзена объ иконѣ Распятія Музея Императора Александра III (Виз. Врем., XIV, 1909, 604—606) и упомянутую выше рецензію на книгу Диля (Журн. Мин. Нар. Просв., XXXIV, 1911, отд. 2, 122).

вѣданными» [1]**), все же въ этомъ лѣсу нѣкоторые піонеры уже проложили съ разныхъ сторонъ тропинки и сдѣлали цѣнныя положительныя наблюденія. Эти наблюденія совершенно не вошли въ кругозоръ тѣхъ, кто съ такой легкостью опредѣлялъ источники новыхъ формъ византійскаго искусства XIV столѣтія. Таковы труды Тикканена, Милле, затѣмъ, Н. П. Лихачева, Циммермана, Каллаба и др., указанія на которыя сдѣланы мною въ надлежащихъ мѣстахъ предлагаемаго изслѣдованія.**

Принципіальное значеніе для исторіи вопроса о возрожденіи византійскаго искусства имѣетъ, однако, критическая статья А. Дворжака на первые три тома «Исторіи итальянскаго искусства» Вентури. Въ этой статьѣ онъ кратко остановился на обзорѣ мозаикъ церкви св. Марка въ Венеціи. Съ полнымъ основаніемъ Дворжакъ указалъ на то, какъ узко и неполно изложилъ Вентури все, что̀ касается монументальной византійской живописи, существующей въ Италіи и, главнымъ образомъ, въ соборѣ св. Марка въ Венеціи, этой сокровищницѣ поздней средневѣковой живописи, число мозаикъ которой такъ же огромно, какъ огромно ихъ значеніе для итальянской живописи. Въ этомъ сложномъ по формамъ и разновременномъ искусствѣ Дворжакъ выдѣлилъ произведенія византійскихъ мастеровъ въ собственномъ смыслѣ, затѣмъ указалъ на такія, въ которыхъ еще робко и неопредѣленно проявляется самостоятельное художественное воззрѣніе, извѣстное вообще въ итальянской живописи этого времени, т. е. XIII столѣтія, и, затѣмъ, развилъ мысль, что изъ этого художественнаго воззрѣнія въ готическую эпоху вырабатывается новый начертательный стиль, быстро распространяется въ Италіи, достигаетъ мастерскихъ венеціанскихъ мозаичистовъ, какъ въ этомъ можно убѣдиться изъ изученія большихъ группъ живописи этого рода въ соборѣ св. Марка. Этотъ новый, на новыхъ самостоятельныхъ формахъ художественнаго воззрѣнія основанный стиль открылъ глаза итальянскимъ художникамъ на значеніе древнихъ оригиналовъ, «и тогда послѣдовало возрожденіе древняго византійскаго искусства, которое можно наблюдать въ Римѣ, Сіенѣ и Венеціи, но, именно, снова въ такомъ рядѣ произведеній, которыя по своему историческому и художественно-историческому значенію никоимъ образомъ не могутъ быть поставлены рядомъ съ соборной иконой Дуччіо, или съ фресками церкви св. Цециліи» [2]).

---

[1]) Македонія, 285.

[2]) Kunstgeschichtliche Anzeigen. I, 1904, 17—18.

Не можетъ быть случайнымъ такое же провозглашеніе расцвѣта византійскаго искусства, но въ формахъ итальянскаго художественнаго языка на западѣ, о какомъ громко говорятъ для собственной Византіи, т. е. на востокѣ. Притомъ едва ли можно болѣе кратко и ясно развить мысль о различіи византійскаго стиля Дуччіо отъ византинизирующихъ формъ крещальни собора св. Марка въ Венеціи, болѣе самостоятельныхъ росписей Палаццо Пубблико, Кампо-Санто въ Сіенѣ и росписи Испанской капеллы во Флоренціи, хотя Дворжакъ почему-то не нашелъ нужнымъ указать на эти памятники. Я не знаю, писалъ ли еще Дворжакъ что-либо относительно этого возрожденія византійскаго искусства послѣ отмѣченной статьи, но основную мысль его, даже въ томъ видѣ, какъ она высказана въ этой статьѣ, я считаю очень важной и вѣрной. Въ дальнѣйшемъ изложеніи мнѣ придется поставить во взаимную связь новое возрожденіе византійскаго искусства въ Италіи съ новымъ возрожденіемъ его въ Византіи, что въ настоящее время я считаю самой важной очередной задачей исторіи византійскаго искусства, а, слѣдовательно, и исторіи русскаго искусства. Рѣшенію ея посвящено все изслѣдованіе въ общихъ его границахъ. Однако, для выполненія ея я считалъ необходимымъ опредѣлить возможный составъ памятниковъ живописи и установить ихъ стилистическую связь между собою. Эти памятники, несмотря на свою очевидную неполноту, все же достаточно опредѣляютъ византійское искусство эпохи Палеологовъ, бросаютъ яркій свѣтъ на русское искусство XIV столѣтія и, за недостаткомъ пока хорошо изданныхъ памятниковъ византійскаго искусства XIV столѣтія, получаютъ отъ русскихъ памятниковъ новыя и чрезвычайно важныя пополненія своего состава. Кромѣ того, русскіе памятники имѣютъ огромное значеніе для пониманія новыхъ формъ живописи XIV столѣтія, заслужившей названіе живописи «возрожденія».

Открытіе древнихъ стѣнныхъ росписей въ Новгородѣ Великомъ и во Псковѣ и новая оцѣнка ранѣе извѣстныхъ новгородскихъ росписей, измѣнившая прежніе взгляды на нихъ и прежнія даты, являются самыми важными пріобрѣтеніями исторіи древне-русской живописи въ послѣдніе дни [1]).

---

[1]) Эти росписи изучаются Л. А. Мацулевичемъ, В. К. Мясоѣдовымъ, Н. Л. Окуневымъ и Н. П. Сычевымъ, сдѣлавшими съ нихъ множество фотографическихъ снимковъ, нѣсколько акварелей и калекъ. Первыя свѣдѣнія о нѣкоторыхъ изъ нихъ уже обнародованы. Такъ, роспись церкви св. Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ издана Н. Л. Окуневымъ (Изв. И. Арх. Комм., XXXIX, 1911, 88—101), роспись Волотовская и фрагменты росписи Городищенской церкви близь Новгорода и Снѣтогорскаго монастыря около Пскова—Л. А. Мацулевичемъ (Памятники древнерусскаго искусства, IV. Спб. 1912, 1—34. Зап. отд. русск. и слав. арх.

Однако, эти росписи не представляютъ собою явленія единичнаго въ искусствѣ вообще. Онѣ крайне родственны подобнымъ же росписямъ Мистры въ Греціи [1]), Сербіи [2]), Италіи (S. Maria in Vescovio) [3]), города Кракова [4]), въ Лыхнахъ [5]) и Зарзмѣ [6]) на Кавказѣ, въ Трапезунтѣ [7]), на Аѳонѣ [8]) и другимъ [9]), о которыхъ рѣчь будетъ ниже.

Лишь росписи Мистры, Сербіи и Краковская роспись 1471 г. представляютъ собой болѣе или менѣе ясный по своему составу и формамъ матеріалъ и, благодаря изданіямъ Г. Милле́, П. П. Покрышкина и фотографіямъ покойнаго проф. Краковскаго университета Маріана Соколовскаго, еще, къ сожалѣнію, неизданнымъ, могутъ войти во всеобщее научное обращеніе. Другія росписи, именно, въ Лыхнахъ и S. Maria in Vescovio, извѣстны каждая пока по одному примѣрному рисунку, очень, однако, краснорѣчивому по формамъ живописи.

Эти росписи, взятыя въ связи съ новгородскими росписями XIV столѣтія, ставятъ насъ передъ новымъ и яркимъ художественнымъ стилемъ, въ общемъ отмѣченнымъ чертами замѣчательнаго единства, но въ частностяхъ дающимъ крайне интересныя отклоненія отъ этого общаго единства и существенныя различія. Оцѣнка этого стиля невозможна безъ историко-сравнительнаго изученія всего матеріала и примыкающихъ къ нему безымянныхъ и невѣрно опредѣляемыхъ памятниковъ, каковы многія рукописи, иконы, шитыя ткани. Единственный путь изслѣдованія остается прежній: историко-сравнительный анализъ формъ и стилей памятниковъ этого новаго искусства XIV и XV столѣтій. Лишь онъ

И. Р. Арх. О-ва, X, 1915, 35—57), вновь открытыя фрески церкви Рождества Христова въ Новгородѣ и роспись Ковалевской церкви—В. К. Мясоѣдовымъ (Зап. отд. русск. и слав. арх. И. Р. Арх. О-ва, XII).

[1]) G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910.

[2]) П. П. Покрышкинъ, Православная церковная архитектура XII—XVII вв. въ нынѣшнемъ Сербскомъ королевствѣ, Спб. 1906.

[3]) A. Stegensek, Röm. Quartalschr., XVI, 1902, 7—23, Taf. II.

[4]) Polskie Museum, VIII. O malarstwie bizantynskiem w Polscer. 1471, гдѣ изданы Соборъ Архангеловъ и Тайная Вечеря.

[5]) Графъ Уварова, Матеріалы по археологіи Кавказа, IV. М. 1894, табл. III.

[6]) Фотографіи разныхъ частей росписи были показаны художникомъ А. С. Славцевымъ на Съѣздѣ Художниковъ въ Петербургѣ и объяснены по содержанію и стилю Л. А. Мацулевичемъ. (Труды I всеросс. съѣзда художниковъ Пгр., 1915, I, 99—101, табл. I—V). Статья о росписи Зарзмы печатается Н. П. Сычевымъ въ Зап. отд. русск. и слав. арх. И. Р. Арх, О-ва, XII.

[7]) O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology Oxford 1911, fig. 167.

[8]) Роспись Андроника Византійца въ Георгіевскомъ параклисѣ монастыря св. Павла 1423 г. Л. Д. Никольскій, Иконописный Сборникъ, II. Спб. 1908, 73—93.

[9]) Я подразумѣваю интересную роспись часовни св. Троицы въ Люблинѣ. Ѳ. В. Кораллов, Памятникъ древне-русской иконописи города Люблина. Памятная книжка Люблинской губ. на 1904 г., 1—25.

способенъ расширить рамки изслѣдованія до той границы, гдѣ возможны будутъ уже общія научныя оцѣнки и показать истинную цѣну тѣхъ точекъ зрѣнія и гипотезъ, которыя были указаны выше. Только при сравнительномъ анализѣ формъ византійскаго искусства XIV и XV столѣтій можетъ принять ясныя очертанія и важнѣйшій вопросъ объ источникахъ этого стиля, такъ ненаучно рѣшаемый теперь въ разныхъ направленіяхъ.

Изслѣдованія Г. Миллé о памятникахъ города Мистры, безъ сомнѣнія, прольютъ свѣтъ на многія стороны этого пока загадочнаго искусства, въ которомъ онъ также призналъ черты новаго возрожденія искусства. Онъ обѣщалъ возвратиться къ разсмотрѣнію сложнаго вопроса объ источникахъ искусства XIV столѣтія въ Византіи при описаніи плащаницы Андроника Палеолога въ церкви Богородицы Панагуды въ Солуни [1]). На нашей обязанности лежитъ изученіе русскихъ памятниковъ, изумляющихъ своей полнотой, сохранностью и новыми проявленіями общаго стиля, дающихъ возможность приподнять часть таинственной завѣсы съ другой стороны, чѣмъ въ Мистрѣ и въ рядѣ другихъ памятниковъ. Я полагаю, что данныя, извлеченныя изъ области новгородскаго искусства XIV столѣтія, особенно изъ изученія росписей этого времени, не только послужатъ къ пониманію его, какъ отдѣльной вѣтви искусства XIV столѣтія вообще, но и прольютъ свѣтъ на многія стороны того византійскаго искусства, съ которымъ оно исторически связано. Эти данныя должны будутъ лечь въ основаніе исторіи русской живописи и иконописи послѣ татарскаго нашествія. Но что можемъ мы сказать въ настоящее время о византійскомъ искусствѣ XIV вѣка?

Глава I.

Константинопольская и венеціанская школы.

I. Мозаики Кахріэ-Джами.

Исторія поздне-византійскаго искусства обыкновенно начинается съ мозаикъ монастыря Хора, теперь мечети Кахріэ-Джами въ Константинополѣ, впервые обнародованныхъ Н. П. Кондаковымъ и привлекшихъ къ себѣ всеобщее вниманіе. Этотъ замѣчательный памятникъ мозаической и фресковой живописи одиноко стоитъ теперь, лишенный на почвѣ Константинополя той блестящей художественной среды, которая его окружала

---

[1]) Bull. de corr. hellén., XXIX, 1905, 268.

въ эпоху Палеологовъ; но отъ него идутъ лучи на огромную периферію памятниковъ сосѣднихъ странъ, кончая Новгородомъ Великимъ, а самъ онъ остается непонятымъ и какъ бы самодовлѣющимъ. Стиль мозаикъ и фресокъ Кахріэ-Джами, не смотря на два позднѣйшія изданія ихъ, явившихся послѣ описанія Н. П. Кондакова, до сихъ поръ остается загадочнымъ и не обслѣдованъ ни со стороны своихъ источниковъ, ни со стороны свойствъ своихъ формъ. Однако, въ наукѣ все же не обошлось безъ частныхъ, но важныхъ указаній на значеніе этихъ формъ, немедленно послѣ перваго обнародованія мозаикъ Н. П. Кондаковымъ. Уже въ то время, 25 лѣтъ назадъ, І. І. Тикканенъ, изслѣдуя мозаики притвора собора св. Марка въ Венеціи съ изображеніями изъ жизни Моисея, указалъ на чрезвычайное развитіе въ нихъ горнаго пейзажа, на перспективное изображеніе зданій и сопоставилъ эти особенности съ чертами мозаикъ Кахріэ-Джами [1]). В. Каллабъ, одинъ изъ наиболѣе внимательныхъ изслѣдователей пейзажа до XV столѣтія, въ томъ числѣ и византійскаго, уже 15 лѣтъ назадъ оцѣнилъ эти общія указанія Тикканена и, вмѣстѣ съ тѣмъ, ближе опредѣлилъ одно важное обстоятельство, именно, что этотъ горный ландшафтъ въ рѣзкой стилизаціи передаетъ очень древнія формы каменныхъ блоковъ и ступеньчатую форму горныхъ образованій, извѣстную еще въ мозаикахъ Равенны, именно, въ мавзолеѣ Галлы Плацидіи (композиція съ Добрымъ Пастыремъ) и въ мозаикахъ церкви св. Виталія (изображенія евангелистовъ среди горнаго пейзажа). Онъ указалъ также и на то, что зданія, какъ въ соборѣ св. Марка, такъ и въ Кахріэ-Джами, повторяютъ формы, извѣстныя въ рукописяхъ IX—X столѣтій, замѣчательныхъ еще своимъ античнымъ стилемъ [2]).

Эти указанія, крайне важныя, однако, не получили ни у того, ни у другого автора надлежащаго освѣщенія и разслѣдованія. Каллабъ не могъ проникнуть въ сущность развитія византійскаго горнаго ландшафта XIII—XIV столѣтія по той причинѣ, что слишкомъ обобщилъ свои наблюденія и невѣрно датировалъ памятники, а также и потому, что не могъ правильно наблюдать краски гористаго пейзажа. Достаточно сказать, что коричневый, красный, зеленый, свѣтло-желтый и охровый цвѣта горъ византійскаго пейзажа онъ считалъ случайными [3]), между тѣмъ, какъ эти цвѣта горъ имѣютъ крайне важную преемственность отъ

---

[1]) J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, Helsingfors 1889, 78 ff.

[2]) W. Kallab, Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert. Jahrb. der Kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXI. Wien 1900, 29.

[3]) Ibid., 23.

эллинистическаго и древне-христіанскаго пейзажа. Онъ не разсмотрѣлъ въ хронологической послѣдовательности памятниковъ византійской живописи и разбилъ всю извѣстную ему массу произведеній на болѣе раннія и болѣе позднія, а икону Занфурнари считалъ прямымъ продолженіемъ живописи XIV столѣтія, причемъ совершенно не замѣчалъ разницы въ формахъ горнаго ландшафта на упомянутой иконѣ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами.

Тикканенъ также не развилъ дальше своихъ наблюденій относительно венеціанскаго горнаго ландшафта мозаикъ притвора собора св. Марка въ Венеціи и мозаикъ Кахріэ-Джами, но нѣкоторыя наблюденія его показываютъ, какъ тонко онъ умѣлъ оцѣнить ихъ.

Самое важное свойство венеціанскихъ мозаикъ притвора собора св. Марка и мозаикъ Кахріэ-Джами состоитъ въ чрезвычайной сложности горнаго и архитектурнаго ландшафтовъ. Тѣ композиціи, которыя въ болѣе раннемъ искусствѣ развертываются среди пейзажа, состоящаго изъ ровной зеленой полосы земли и голубого, или золотого фона, или иногда обставляются шаблоннаго типа горами, или зданіями, здѣсь обставлены чрезвычайно сложнымъ гористымъ пейзажемъ, или причудливыми по своей формѣ зданіями.

Горный ландшафтъ. Горный ландшафтъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами имѣетъ особыя и даже исключительныя по своимъ формамъ особенности. Онъ не занимаетъ подчиненнаго положенія въ строеніи всей композиціи, а преобладаетъ надъ фигурами и поглощаетъ ихъ. Дѣйствіе фигуръ развертывается среди горныхъ вершинъ, скалъ, скалистыхъ уступовъ и горныхъ площадокъ, а фигуры, равно какъ и зданія, часто видны лишь наполовину изъ-за холмовъ, или скалъ.

Это общее свойство гористаго пейзажа мозаикъ Кахріэ-Джами, однако, не можетъ быть ясно понято безъ указанія на другую общую его черту, состоящую въ томъ, что холмы, скалы, уступы никогда не представляютъ далекихъ перспективъ, а занимаютъ фонъ картины на очень незначительную глубину, образуя нагроможденія скалъ, или ряды холмовъ безъ далекихъ проспектовъ. Эти горныя образованія закрываютъ лишь задній планъ рядами холмовъ, или сложными скалистыми уступами.

Формы, въ которыя облекается горный ландшафтъ въ отдѣльныхъ случаяхъ такъ важны и поучительны, что требуютъ особаго разбора. Всѣ проявленія горнаго ландшафта могутъ быть раздѣлены на два вида: 1) когда передній планъ композиціи занятъ во всю длину довольно широкой полосой зеленой почвы, не холмистой, а ровной, ограничен-

ной двумя прямыми горизонтальными линіями, отъ верхней линіи этой полосы развивается по фону горный ландшафтъ; и 2) когда такой полосы нѣтъ, а горный ландшафтъ занимаетъ всѣ части картины, оставляя надъ вершинами холмовъ, или горъ, нѣкоторый свободный и ровный фонъ, ландшафтъ оканчивается внизу не полосой зеленой почвы, а скалистымъ обрывомъ, идущимъ по краю горной площадки, или вообще долины, на которой изображены дѣйствующія лица; обрывъ обычно выраженъ рельефомъ скалистыхъ горныхъ изломовъ съ обозначеніемъ прослоекъ камня; такой ландшафтъ обыкновенно требуетъ размѣщенія фигуръ не въ одинъ рядъ передъ зрителемъ, какъ въ случаяхъ съ употребленіемъ зеленой полосы почвы, по которой ступаютъ эти фигуры, а на площадкѣ, впереди скалъ и холмовъ, или за ними, откуда онѣ появляются обычно въ полуфигуру, а то и болѣе, какъ изъ-за кулисъ. Исходя изъ этихъ основныхъ свойствъ горнаго ландшафта въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, можно легко прослѣдить частности въ развитіи его отдѣльныхъ формъ. Онѣ настолько опредѣленны, что эти отдѣльныя формы лучше всего изучать на самостоятельныхъ типахъ горнаго ландшафта, представляющихъ разновидности двухъ описанныхъ выше родовъ его.

Типъ I. Путешествіе въ Виѳлеемъ (табл. XVI, 1).

На переднемъ планѣ тянется ровная узкая полоса земли. Надъ этой полосой поднимаются вверхъ холмы, ровные и почти лишенные рельефа. Средній холмъ выше боковыхъ. Верхъ его заканчивается двумя уступчатыми скалистыми блоками камня, а середину пересѣкаетъ глубокая складка горы. За среднимъ холмомъ видны Марія и Елизавета, въ три четверти роста, и городъ съ башнями и деревьями. Въ то время, какъ Марія, Іосифъ и Іосифъ младшій совершаютъ путь по зеленой полосѣ, причемъ на этой же полосѣ растутъ справа и слѣва суковатыя невысокія деревья, спящій Іосифъ, которому является во снѣ ангелъ, изображенъ лежащимъ выше этой полосы, и его фигура кажется лежащей въ воздухѣ, такъ какъ она развернута поверхъ склона холмистаго возвышенія, за которымъ видна горная долина. Это обстоятельство обнаруживаетъ полное неумѣніе приспособить традиціонную фигуру къ новымъ формамъ горнаго ландшафта.

Еще болѣе типичнымъ является горный ландшафтъ этого рода въ композиціи исцѣленія различныхъ болящихъ [1]). На переднемъ

---

[1]) Кахріэ-Джами. Альбомъ къ XI т. Изв. Р. Арх. Инст. въ Константинополѣ, Мюнхенъ 1906, табл. LI.

планѣ видна ровная зеленая полоса земли. Отъ нея подымаются вверхъ три неровныхъ холмистыхъ возвышенія. Эти округлые холмы не имѣютъ зубчатыхъ вершинъ, не испещрены уступами, одноцвѣтны и плоски, т. е. не имѣютъ рельефа. За первымъ холмомъ растетъ раскидистое дерево, между вторымъ и третьимъ холмами видны два зданія, меньшія по размѣрамъ, чѣмъ самые холмы. Интересно, что Христосъ, исцѣляя болящихъ, стоитъ не на полосѣ земли, отведенной для дѣйствующихъ лицъ. Его ноги приходятся на фонѣ холма, и, такъ какъ холмъ поднимается за фигурой Христа и за горизонтальной полосой земли, фигура Христа кажется висящей въ воздухѣ. Здѣсь также совершенно ясно видно неумѣніе мастера изобразить Христа стоящимъ на одномъ изъ холмовъ и исцѣляющимъ болящихъ, которые сидятъ на другихъ холмахъ.

Типъ II. Исцѣленіе кровоточивой жены (табл. XIX, 2).

Два зданія, одно справа, другое слѣва, расположены на скалистой полосѣ. За зданіемъ слѣва видна уступчатая горка. Второе зданіе видно изъ-за низкихъ холмовъ. Вмѣсто зеленой полосы земли тянется горная площадка, переходящая вверху въ холмистыя неровности, а внизу оканчивающаяся извилистымъ обрывомъ. Этотъ обрывъ показанъ въ рельефѣ и имѣетъ двѣ (?) каменистыя прослойки.

Типъ III. Бесѣда Христа съ самарянкой (табл. XXIV, 3).

Весь низъ гористаго пейзажа ровный и спускается къ колодцу. Только въ верхнихъ частяхъ эта ровная каменистая плоскость переходитъ въ цѣпь вершинъ или уступовъ очень натуральнаго и очень общаго рисунка, съ рельефно показанными боками и площадками и двумя складками ущелій.

Типъ IV. Явленіе Христа народу (табл. XVIII, 4).

Горный пейзажъ здѣсь наиболѣе сложенъ. Въ немъ не только видны оба скалистыхъ берега Іордана и струи рѣки, но и горная площадка съ обрывистыми и острыми каменистыми излучинами берега, образующими родъ заливовъ. Скалы рѣзко поднимаются вверхъ, образуя двѣ расколотыя вершины со ступеньками, искривленно уходящія вверхъ съ поворотомъ вправо, или влѣво. Одна изъ такихъ скалъ слѣва образуетъ каменистый сводъ съ просвѣтомъ, внутри котораго видно суковатое дерево, растущее по ту сторону скалы. Это не единственный примѣръ изображенія двухъ соединяющихся вверху скалистыхъ блоковъ, образующихъ просвѣтъ. Такія скалы, образующія при соединеніи просвѣтъ, изображены въ композиціи, представляющей печалованіе Іоакима[1]).

---

[1]) Ibid., табл. XXII, 72.

Этотъ замѣчательный типъ горнаго ландшафта такъ важенъ, что едва ли будетъ преувеличеніемъ приписать ему историческое значеніе, какъ это будетъ показано ниже.

Не менѣе интересны и другія особенности горнаго ландшафта мозаикъ Кахріэ-Джами. Во всѣхъ, какъ общихъ, такъ и частныхъ случаяхъ, изображенія горныхъ массивовъ, отдѣльныхъ скалъ, отдѣльныхъ уступовъ, господствуетъ сильно выраженное стремленіе подражать линейнымъ, угловатымъ, почти геометрическимъ формамъ изломовъ камня. При этомъ разсѣлины и трещины имѣютъ почти натуральную зигзагообразную форму. Кромѣ этого, обращаетъ на себя особенное вниманіе то, что каждый профиль скалы, уступа, каждая складка горной площадки показаны перспективно. Излучины скалистаго берега имѣютъ свою толщу, внутренняя затѣненная сторона фантастической скалы показана перспективно и всегда выражена боковая сторона уступовъ. Въ этомъ отношеніи очень любопытенъ горный пейзажъ композиціи Рождества Христова (табл. XVII, 1), занимающій почти всю картину за исключеніемъ небольшой части неба, такъ какъ въ немъ соединено большинство указанныхъ чертъ. Скалистые уступы представлены въ плоскихъ, широкихъ изломахъ массъ камня съ тѣнями на боковыхъ сторонахъ для показанія рельефа. Трещины у пещеры съ яслями имѣютъ лучистый видъ, причемъ показана толща угловатыхъ изломанныхъ стѣнъ пещеры. Двѣ расколотыя пополамъ вершины наклоняются одна вправо, другая влѣво, и каждая отдѣльная грань (лещадка или лещадь, какъ ее называютъ В. Н. Щепкинъ и Н. П. Кондаковъ) дана въ рельефѣ сбоку. Горные массивы и холмы, однако, никогда не изъѣдены трещинами и извилинами, а всегда даются въ общихъ изломахъ, и лишь вершины разрабатываются мелкими гранями и уступами, дающими въ сторону острые угловатые выступы. Вершина скалы обыкновенно расколота надвое, причемъ обычно одна половина въ видѣ нависающаго уступа склоняется вправо, другая влѣво.

Указанныя формы такъ часто повторяются, такъ типичны сами по себѣ, что естественно возникаетъ вопросъ объ ихъ происхожденіи. Каллабъ совершенно правильно, на мой взглядъ, указалъ прототипы этихъ формъ въ мозаикахъ Равенны и въ рукописяхъ, каковы псалтирь Марціаны, или минологій царя Василія Македонянина [1]), но онъ не принялъ въ разсчетъ тѣхъ измѣненій, которыя произошли въ образованіи горнаго ландшафта въ XIII — XIV столѣтіи, сравнительно съ построеніемъ

---

[1]) O. c., 20, 23.

его въ VI—X столѣтіяхъ. Эти измѣненія такъ важны и такъ значительны, что не могутъ быть отдѣлены отъ общаго развитія искусства этого времени, и, прежде чѣмъ оцѣнить эти формы пейзажа XIII—XIV столѣтій съ историко-художественной точки зрѣнія, слѣдуетъ указать на послѣднюю и, быть можетъ, важнѣйшую черту построенія горнаго ландшафта Кахріэ-Джами.

Горныя массы вообще развертываются передъ зрителемъ иначе, чѣмъ въ пейзажѣ равеннскихъ мозаикъ (мавзолея Галлы Плацидіи, церкви св. Виталія), или въ указанныхъ рукописяхъ. Уступы, грани, кряжи являются передъ зрителемъ, какъ бы въ видѣ поднимающейся вверхъ стѣны, причемъ зритель могъ бы видѣть уходящія вверхъ грани, уступы, холмы не съ обычнаго уровня почвы, а съ болѣе повышенной точки зрѣнія. Открывающіяся верхнія грани, площадки и уступы могутъ быть видимы лишь сверху, при взглядѣ же на нихъ снизу, онѣ исчезли бы за нижними изломами камня, которыхъ верхи онѣ представляютъ. Чередованіе этихъ формъ рядами, однѣхъ за другими, указываетъ на принятый въ мозаикахъ особый условный пріемъ въ развертываніи горъ и скалъ, сопряженный съ повышенной точкой зрѣнія, т. е., иначе говоря, на пріемъ развертыванія каменистыхъ массъ въ убѣгающей вверхъ перспективѣ, вслѣдствіе чего горный пейзажъ какъ бы заслоняетъ собою обычную нормальную перспективную глубину и является въ рѣзкихъ формахъ каменныхъ глыбъ, развернутыхъ по преимуществу на переднемъ планѣ. Иногда, при изображеніи округлыхъ холмовъ, точка зрѣнія является пониженной, такъ какъ такіе округлые холмы не разрабатываются въ видѣ ступеньчатыхъ массъ и, являясь даже въ перспективномъ чередованіи, занимаютъ сравнительно небольшое пространство фона, какъ, напримѣръ, въ композиціи избіенія младенцевъ [1]). Округлые холмы, какъ показано было ранѣе, представляютъ самостоятельный и отличный отъ ступеньчатыхъ горъ типъ возвышенностей.

Отличія этихъ горныхъ образованій пейзажа въ мозаикахъ Кахріэ-Джами отъ горнаго пейзажа въ равеннскихъ мозаикахъ и рукописяхъ, указанныхъ Каллабомъ, очень велики и крайне знаменательны.

Въ рукописи псалтири Парижской Національной библіотеки № 139 [2])

---

[1]) Кахріэ-Джами, табл. XXXVII.

[2]) Изложеніе вопроса объ этой рукописи и ея миніатюрахъ см. у R. Berliner, Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. gr. 139, Weida i. Th. 1911, 7—9. Авторъ считаетъ, что вставленныя въ рукопись отдѣльныя большія миніатюры подверглись реставраціи поздняго византійскаго рисовальщика, и относитъ ихъ ко времени 550 года (Ibid., 19, 47).

пейзажъ отличается изумительными, еще мало оцѣненными особенностями, которыя должны будутъ стать историческими въ развитіи пейзажа. Позволяю себѣ привести здѣсь нѣкоторыя новыя наблюденія, важныя для правильнаго пониманія византійскаго пейзажа XIV столѣтія. На первомъ листѣ изображенъ Давидъ, играющій на киѳарѣ, среди горной природы, окруженный овцами. Около него кустъ, за кустомъ видна вдали голубая гора и голубой сукъ голубого же дальняго дерева, растущаго за вершиной этой горы. За фигурой Эхо, слушающей изъ-за колонны пѣніе Давида, растутъ зеленовато-синіе и желтоватые тополи, или кипарисы, а налѣво вдали видно зданіе, напоминающее помпеянскую виллу, голубого цвѣта, съ бѣлыми отсвѣтами и синими тѣнями—городъ Виѳлеемъ. Такимъ образомъ, далекій ландшафтъ здѣсь данъ въ воздушной перспективѣ, нѣсколько туманной. Горы, деревья, зданіе, помѣщенныя въ голубой дали перспективы, не имѣютъ раскраски въ обычные свои натуральные цвѣта, а являются окутанными воздушной средой, измѣнившей ихъ обычные цвѣта въ голубые, синіе, желтоватые. Въ пріемахъ рисовальщика и въ его техникѣ ясно видно, что онъ знакомъ съ измѣненіями натуральныхъ цвѣтовъ горъ, деревьевъ, зданій, видимыхъ въ глубокой дали ландшафта, иначе говоря, онъ знаетъ воздушную перспективу. Свѣтлыми, подъ тонъ голубого неба взятыми красками онъ выдѣляетъ на томъ же голубомъ фонѣ неба гору и деревья, а зданіе просто очерчиваетъ только контурами, выдѣляя его изъ неба и оттѣняя сбоку болѣе глубокимъ синимъ тономъ. На второмъ листѣ, съ изображеніемъ Давида, убивающаго льва и медвѣдя, небо слегка розовато-лиловое. Справа отъ скалы представлена лиловаго цвѣта вилла, впадающая въ тонъ неба и потому уходящая въ воздушную даль. Изображенная на переднемъ планѣ скала имѣетъ коричневый, т. е. натуральный цвѣтъ, за нею вдали вновь видны пепельно-голубыя горы, изъ-за которыхъ протягиваются вѣтви синяго дерева. Поразительно красивъ и воздушенъ горный ландшафтъ на третьемъ листѣ (помазаніе Давида). Здѣсь небо голубое, мѣстами тронутое бѣлой гуашью, лиловая гора стоитъ поближе, а голубая, болѣе дальняя, дѣлитъ всю воздушную перспективу на различнаго рода дали. Не менѣе поучителенъ и ландшафтъ на листѣ 422 (полученіе Моисеемъ заповѣдей). Здѣсь небо розовое, дальнія горы голубыя, а ближе находятся коричневыя скалы, раздѣланныя въ видѣ граней или ровныхъ, расколовшихся поверхностей. Перебросивъ взглядъ отъ этихъ ближнихъ скалъ на голубѣющія вдали горы, снова встрѣчаемъ на нихъ голубой силуэтъ сухого сучковатаго дерева, а у ногъ Моисея зеленый кустъ и

зеленый берегъ рѣки, что указываетъ на ясное пониманіе измѣненій натуральныхъ цвѣтовъ на ближнемъ и дальнемъ разстояніяхъ.

То же пониманіе воздушной перспективы ясно выражено и въ библіи Ватик. библ. королевы Христины № 1, гдѣ на 86-мъ листѣ (несеніе ковчега) видно голубое небо съ облаками сначала голубыми, затѣмъ розовыми, въ видѣ красивыхъ округлыхъ барашковъ, а въ дальней перспективѣ—голубое дерево.

Эти черты ландшафтной живописи X столѣтія восходятъ къ такимъ же особенностямъ воздушной перспективы въ иллюзіонномъ пейзажѣ Вѣнской библіи, на что въ свое время указалъ еще Ф. Викгофъ [1]). Этотъ изслѣдователь отмѣтилъ общій иллюзіонный характеръ описанныхъ выше миніатюръ, но не обратилъ вниманія на тѣ черты, которыя я отмѣтилъ. Каллабъ повторилъ сказанное Викгофомъ [2]), но самъ не изучилъ иллюзіонныхъ свойствъ живописи указанныхъ рукописей, и, кромѣ того, ему остались неизвѣстными тѣ наблюденія, которыя были сдѣланы мною относительно пейзажа большихъ миніатюръ евангелія Раввулы 586 г. [3]) и мозаикъ S. Maria Maggiore въ Римѣ [4]). Между тѣмъ, иллюзіонные пріемы живописи въ исполненіи пейзажа сирійской рукописи евангелія Раввулы непосредственно предшествуютъ пейзажной живописи Вѣнской библіи, а мозаики S. Maria Maggiore позволяютъ довести эти пріемы живописи до IV столѣтія и сопоставить ихъ съ пріемами эллинистической иллюзіонной живописи. Не повторяя здѣсь всего сказаннаго ранѣе, укажу только на то, что двѣ голубыя горы на фонѣ свѣтло-лиловаго вверху и розоваго внизу неба въ композиціи Распятія евангелія Раввулы, если и выполнены грубѣе и менѣе жизненно, тѣмъ не менѣе, ихъ лиловыя боковыя стороны достаточно краснорѣчиво совпадаютъ съ лиловымъ небомъ вверху. Садъ, изображенный ниже Распятія въ композиціи Воскресенія Христова, представляетъ стѣну деревьевъ, или кустовъ, впереди зеленыхъ, подальше голубыхъ и синихъ, какъ и въ прекрасной античной фрескѣ на Prima porta въ Римѣ, представляющей роскошный садъ [5]). Эти кусты на сирійской миніатюрѣ

---

[1]) W. Ritter von Hartel und F. Wickhoff, Die Wiener Genesis Wien 1895, 92—93.

[2]) O. c., 15—16.

[3]) Д. В. Айналовъ, Эллинистическія основы византійскаго искусства, Спб. 1900, 51—52.

[4]) Д. В. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, Спб. 1895, 106 слл. Этюды по исторіи искусства возрожденія. Зап. класс. отд. И. Р. Арх. О-ва, V, 1908, 214—217.

[5]) Д. В. Айналовъ, Эллинист. основы, 145—146.

уходятъ въ даль лилово-розоваго неба и даютъ впечатлѣніе значительной глубины пейзажа, передній планъ котораго занятъ свѣтло-зеленой полосой почвы.

Въ Вѣнской библіи особенно интереснымъ является освѣщеніе горы лучами солнца. Гора написана въ обычномъ сѣроватомъ тонѣ, но верхи ея розовые, а площадки или грани скалъ впадаютъ въ огненно-красный цвѣтъ. Розовые отсвѣты солнца лежатъ также на кронѣ дерева. Въ другихъ случаяхъ ближнія горы написаны желтой и коричневой красками (охрой), а дальнія темно-голубой, причемъ надъ ними простирается розоватое небо [1]).

Этихъ данныхъ было бы достаточно, чтобы перестроить исторію горнаго ландшафта въ византійской живописи на новыхъ началахъ и внести крайне важную поправку въ изложеніе Каллаба; но мозаики нефа церкви S. Maria Maggiore, какъ древнѣйшія, сохранившія свойства иллюзіоннаго эллинистическаго пейзажа, требуютъ упоминанія уже потому, что онѣ представляютъ настѣнную мозаическую живопись, правда, заимствованную изъ миніатюрной живописи какого-нибудь болѣе древняго кодекса [2]). Каллабъ зналъ эти мозаики, но при оцѣнкѣ пейзажа, занимающаго въ нихъ важное мѣсто, руководился крайне плохими рисунками изданія де Росси, а не оригиналами.

Въ нѣкоторыхъ композиціяхъ главнаго нефа горный пейзажъ развертывается въ такихъ формахъ и краскахъ, которыя предваряютъ собою всѣ указанныя данныя миніатюръ VI—X столѣтій. Небо, обычно во всѣхъ композиціяхъ слегка лиловое вверху, ниже, къ горизонту, переходитъ въ розовое. На горизонтѣ тянутся невысокіе холмы, иногда принимающіе видъ горъ съ острыми вершинами и отлогими боками, какъ, напримѣръ, въ композиціи, представляющей разговоръ Іакова съ Богомъ [3]). Эти горы свѣтло-зеленыя, т. е. поросшія лѣсомъ, съ желтоватой лѣвой стороной и темно-зеленой правой. Иногда (композиція—Второзаконіе и смерть Моисея) эти горы тянутся въ видѣ цѣпи холмовъ [4]). Сначала идутъ свѣтло-зеленые холмы, затѣмъ лиловый и, наконецъ, три темно-зеленыхъ холма. Умирающій Моисей изображенъ полулежащимъ на ровной площадкѣ большого уступа скалы, вблизи котораго находится другой такой же уступъ. Площадки этихъ уступовъ желтыя, а изломы камня на бокахъ темно-зеленые, свѣтло-зеленые,

---

[1]) Hartel und Wickhoff, o. c., Taf. XLV.
[2]) Айналовъ, Этюды по истор. иск. возрожденія, 214—217.
[3]) Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 116.
[4]) Ibid., 126.

синіе, коричневые и темно-коричневые. Такая красочность даетъ понятіе о хорошемъ знакомствѣ съ натурой голыхъ уступовъ и различными оттѣнками ихъ минеральныхъ прослоекъ. Иногда (благословеніе Исаака) эта цѣпь горъ принимаетъ почти синій цвѣтъ въ наиболѣе выдающихся вершинахъ, въ то время какъ нижнія части горъ зеленыя. Непосредственно отъ подошвы этихъ горъ тянется черезъ всю картину золотое пространство, представляющее спѣлую ниву, а передній планъ занятъ довольно широкой зеленой полосой, въ нѣкоторыхъ случаяхъ поросшей злаками и цвѣтами [1]).

Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, что зеленыя, желтыя, коричневыя, красныя, голубыя горы византійской живописи XI—XII столѣтій и много позднѣе явленіе вовсе не случайное. Раскраска горъ въ различные цвѣта есть прямое наслѣдіе болѣе ранней живописи, доставшееся христіанскому искусству преемственно отъ высоко-развитой, владѣвшей многими наблюденіями воздушной перспективы античной живописи эллинистическаго періода, такъ ярко описанной Филостратомъ, лучшіе образцы которой до насъ дошли въ такъ называемыхъ пейзажахъ Одиссеи, изобилующихъ всѣми указанными пріемами для изображенія дальнихъ и ближнихъ горъ.

Въ XI—XII столѣтіяхъ, при употребленіи синихъ и золотыхъ фоновъ, отъ этого художественнаго наслѣдія сохранились лишь намеки на прежнее знаніе воздушной перспективы въ видѣ разноцвѣтной раскраски горъ, и это обстоятельство должно указывать не на случайность самого явленія, а на его глубокую историческую преемственность отъ болѣе совершеннаго строя античной живописи. Это обстоятельство должно будетъ приковать къ себѣ взоры изслѣдователей искусства возрожденія и, особенно, русской иконописи.

Горный пейзажъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами представляетъ коренныя отличія отъ описаннаго пейзажа, болѣе ранняго. Этотъ пейзажъ почти совершенно порываетъ связи даже съ тѣми намеками на перспективу воздушной дали, которыя сохранились въ живописи XI—XII столѣтій, какъ остатки болѣе жизненнаго пониманія пространства. Никто до сихъ поръ не обратилъ вниманія на то, что въ мозаикахъ Кахріэ-Джами уже нѣтъ цвѣтныхъ горъ, нѣтъ развитія далекой воздушной перспективы, а горный пейзажъ своими каменными массами развивается цѣликомъ на переднемъ планѣ въ рѣзкихъ скульптурныхъ формахъ. Гористая мѣстность является въ видѣ скалъ, уступовъ, блоковъ, видимыхъ во всѣхъ

---

[1]) Ibid., 113.

подробностяхъ съ очень близкаго разстоянія. Надъ ними нѣтъ неба, а стелется ровный декоративный синій фонъ. Горы всюду одноцвѣтныя, желтовато-сѣрыя, съ лилово-коричневыми контурами и лиловыми тѣнями, иначе говоря, цвѣтъ горъ и скалъ подражаетъ лишь сѣровато-желтому цвѣту натуральнаго камня, и весь горный ландшафтъ построенъ изъ этого камня.

Гдѣ и когда совершился этотъ разрывъ съ древней византійской традиціей въ области горнаго ландшафта? На это будетъ данъ отвѣтъ ниже, послѣ обозрѣнія формъ архитектурнаго ландшафта въ мозаикахъ Кахріэ-Джами.

Архитектурный ландшафтъ. Не менѣе поучительны въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и формы зданій, занимающихъ задній планъ картины такъ же рельефно и скульптурно, какъ и горные массивы ландшафта. Часто зданія, какъ и люди, являются видимыми изъ-за холмовъ и уступовъ, развивая общій, свойственный этому ландшафту пріемъ убѣгающей вверхъ перспективы въ ея линейномъ построеніи, и тогда они принадлежатъ горному ландшафту.

Важнѣе случаи, когда архитектоника является самостоятельнымъ элементомъ картины и занимаетъ весь задній планъ своими разнообразными формами.

1) Рождество Богородицы (табл. XVI, 2). Здѣсь зданія представляютъ сложный архитектурный фонъ для фигуръ. Внизу находится обычная зеленая полоса почвы, по верхней линіи которой тянутся непрерывнымъ рядомъ зданія, занимая весь задній планъ. Эти зданія, сами по себѣ интересныя по своимъ строительнымъ формамъ, развиваются по опредѣленнымъ, но условнымъ пріемамъ. Слѣва видна низкая стѣна съ окномъ, далѣе родъ фантастическаго сооруженія съ квадратнымъ отверстіемъ вверху и съ бесѣдкой, далѣе снова высокое зданіе съ дверью и снова стѣна съ видимой частью крыши. Этотъ архитектоническій фризъ построенъ симметрично. Всѣ зданія стоятъ въ одинъ рядъ передъ зрителемъ, середину занимаетъ длинная стѣна, по сторонамъ ея расположены два высокихъ зданія, а по концамъ низкія стѣны, замыкающія съ двухъ сторонъ весь фризъ архитектоники. Отъ одного зданія къ другому перекинута матерія, образуя вверху центральное покрытіе. Въ строеніи отдѣльныхъ зданій слѣдуетъ указать на поразительный пріемъ примѣненія двухъ различныхъ точекъ зрѣнія, принятый при развертываніи ихъ въ одной и той же плоскости и даже на одной линіи высоты и такъ нарушающій наше пониманіе линейной перспективы. Зданіе слѣва открываетъ свои верхи, видимые зрителемъ

какъ бы съ болѣе повышенной точки зрѣнія въ убѣгающей вверхъ перспективѣ, а зданіе справа, наоборотъ, развернуто съ пониженной точки зрѣнія, такъ какъ линіи сокращенія падаютъ внизъ, виденъ бокъ скатной крыши, видно ребро лѣваго ската, и скрыто ребро праваго, видна съ внутренней стороны притолока двери, изъ которой появляется Симеонъ. Эти двѣ точки зрѣнія проводятся съ такимъ постоянствомъ, что зданіе справа имѣетъ показанную толщу потолка. Внизу, на полосѣ земли, господствуетъ полное примиреніе этихъ точекъ зрѣнія, и ложе Анны, скамейка сбоку, столъ и купель видны своими верхними частями почти вполнѣ нормально, какъ могли бы видѣть ихъ зрители, ставшіе на тотъ же уровень земли.

2) Благословеніе іереевъ и ласканіе Богородицы (табл. XV, 1). Зданія этихъ композицій заслуживаютъ особеннаго вниманія. На первой изъ нихъ изображенъ родъ портика съ архитравомъ на двухъ колонкахъ съ просвѣтомъ на фонъ и на растущія за ними деревья, а затѣмъ, двѣ примыкающія по сторонамъ башни развернуты въ такихъ сокращеніяхъ линейной перспективы, которыя указываютъ на намѣренное примѣненіе точки зрѣнія снизу вверхъ. Этотъ же пріемъ развертыванія перспективныхъ формъ повторенъ былъ и въ композиціи неизвѣстнаго чуда [1]), вслѣдствіе чего не можетъ считаться случайнымъ. Боковыя башни, видимыя каждая съ передней и боковой стороны, наклоняются внутрь, одна противъ другой, передавая довольно вѣрно направленіе наклонныхъ линій вверхъ къ пересѣченію въ одной точкѣ зрѣнія. Толщина архитрава показана изнутри, видны также бока стѣнъ, но нижнее обрамленіе портика видно только съ лицевой стороны, а толщина цоколя правильно не показана, такъ какъ согласно принятой точкѣ зрѣнія, она упала за поле зрѣнія. Столъ и сѣдалища, однако, снова показаны въ перспективномъ сокращеніи почти естественномъ, т. е. съ высоты глядящаго на нихъ человѣка. Зданія въ композиціи ласканія Богородицы развиваются иначе. Зданіе слѣва открываетъ свои внутреннія части, и линіи перспективнаго сокращенія падаютъ сверху внизъ. Наоборотъ, зданіе справа показано въ линіяхъ уходящей вверхъ перспективы, и потому на немъ видна уходящая вверхъ крыша, верхняя площадка портика, верхнія части ступенекъ крыльца, а внутреннія части потолка исчезли за линіями сокращенія.

Уже изъ этихъ наблюденій становится ясно, что искусство мастеровъ мѣняетъ точки зрѣнія въ построеніи массивовъ сооруженій,

---

[1]) Кахріэ-Джами, табл. XL, 105.

какъ въ горизонтальныхъ, такъ и въ вертикальныхъ плоскостяхъ, и одинаково въ томъ и другомъ случаѣ примѣняетъ повышенную и пониженную точки зрѣнія въ одной и той же картинѣ. Причина этого явленія ясно выступаетъ, какъ на разбираемой росписи потолка, такъ и во многихъ другихъ случаяхъ, частью поясненныхъ ниже. Слѣдя за движеніемъ линій, облекающихъ зданія въ необходимыя для цѣлей мастера формы, можно видѣть, что разныя точки зрѣнія и различная перспектива зданій въ одной и той же картинѣ произошли отъ стремленія расположить симметрично два различныя по формамъ зданія, причемъ оба они расположеніемъ линій образуютъ на фонѣ потолка по отношенію къ розеткѣ въ центрѣ симметричные силуэты. Расположеніе и развитіе линій двухъ другихъ зданій въ композиціи благословенія iереевъ также симметрично, но здѣсь оба зданія одинаковы по формамъ и потому развиты съ одной и той же точки зрѣнія снизу. Наилучшимъ доказательствомъ того, что разныя точки зрѣнія на перспективу зданій примѣняются въ зависимости отъ требованій симметріи и, слѣдовательно, являются по соображеніямъ декоративнаго равновѣсія линій и массъ всей композиціи картины, служитъ ихъ частое примѣненіе. Такъ, въ композиціи, представляющей «Семь шаговъ Богородицы», боковыя сооруженія, одинаковыя по формамъ, симметрично развиты съ пониженной точки зрѣнія [1]). Любопытнѣе равновѣсіе массъ зданій и линій въ росписи цѣлаго потолка, занятой одной сложной композиціей изъ жизни Богородицы (табл. XV, 2). Въ общей росписи потолка киворій и домъ Богородицы представляютъ два симметричныхъ, но неодинаковыхъ по формамъ сооруженія, расположенныхъ вершинами къ центру потолка и развитыхъ для образованія подобныхъ силуэтовъ одно съ повышенной, а другое съ пониженной точекъ зрѣнія.

Особенно разительный примѣръ въ этомъ отношеніи представляетъ композиція «Раздачи пурпура израильскимъ дѣвамъ» (табл. XVII, 2). Фонъ картины съ двухъ сторонъ занятъ сооруженіями, верхи которыхъ, повинуясь полукрутому обрамленію люнета, получили линіи, падающія по наклону обрамленія. Справа это достигнуто падающими внизъ линіями плоской крыши, а слѣва убѣгающей вверхъ и закругляющейся по наклону балюстрадой. Заполненіе пространства фона получилось симметричное, но оба зданія развиты съ разныхъ точекъ зрѣнія: лѣвое отъ зрителя съ повышенной, а правое съ пониженной точки зрѣнія. Выводъ, слѣдующій изъ этихъ данныхъ, важенъ по существу.

---

[1]) Ibid., табл. XXV, 77.

Искусство мастеровъ Кахріэ-Джами примѣняетъ для сложныхъ композицій не одну линію общаго горизонта, повышеннаго, или пониженнаго, а двѣ точки зрѣнія на сокращающіяся линіи зданій для образованія симметричныхъ силуэтовъ сооруженій.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, слѣдуетъ признать, что примѣненіе той, или иной точки зрѣнія для сокращенія линій каждаго отдѣльнаго зданія выдерживается очень послѣдовательно, достаточно натурально, а иногда даже и артистически, какъ, напримѣръ, въ только что описанныхъ зданіяхъ композиціи «Раздачи пурпура», или въ композиціи «Ласканія Богородицы» (табл. XV, 1). Для каждаго рода сокращеній вѣрно и точно выдерживается наклонъ, или поднятіе вверхъ линій, причемъ ошибокъ, состоящихъ въ спутанности линій, или въ примѣненіи обратной перспективы, почти совершенно не наблюдается.

Декоративный пріемъ, состоящій въ симметричномъ расположеніи массъ архитектоники, есть наиболѣе важный и основной въ искусствѣ мастеровъ мозаикъ Кахріэ-Джами; однако, онъ не препятствуетъ признать въ ихъ искусствѣ замѣчательнаго знанія перспективы изображаемаго съ повышенной, или пониженной точки зрѣнія сооруженія. Иногда въ ихъ композиціяхъ является единый мыслимый горизонтъ. Такъ, въ композиціи «Переписи св. семейства» [1]) оба зданія, ограничивающія ее съ двухъ сторонъ, развиты въ убѣгающей вверхъ перспективѣ, что даетъ всей композиціи извѣстное единство и большую правильность, но это зависитъ отъ принятыхъ для обоихъ зданій однородныхъ формъ, т. е. отъ плоскихъ верховъ ихъ, позволяющихъ изобразить ихъ съ повышенной точки зрѣнія, и, слѣдовательно, единый пониженный горизонтъ для зданій здѣсь налицо.

Такимъ образомъ, формы архитектоники мозаикъ Кахріэ-Джами ясно доказываютъ, что мастера ихъ знаютъ о существованіи линій горизонта повышеннаго, или пониженнаго и сообразуются съ ними, какъ для изображенія отдѣльныхъ зданій, такъ и для болѣе сложныхъ комплексовъ сооруженій, но въ зависимости отъ требованій декоративной живописи, построенной на равновѣсіи симметричныхъ массъ.

Раскраска зданій, какъ и раскраска горныхъ массъ, въ мозаикахъ Кахріэ-Джами также порвала связь съ воздушной перспективой прежняго времени. Зданія не расцвѣчиваются въ зависимости отъ цвѣта неба, или источника свѣта. На стѣнахъ зданій не лежитъ яркій желтый, или розовый свѣтъ общаго, принятаго для всей картины освѣщенія дня,

---

[1]) Ibid., табл. XXXII, 89.

какъ въ эллинистической помпеянской живописи, а затѣмъ, по наслѣдію, въ Вѣнской библіи и въ указанныхъ выше драгоцѣнныхъ рукописяхъ эти зданія не образованы изъ фона неба, а являются въ общемъ сѣромъ тонѣ съ лиловатымъ оттѣнкомъ, съ лиловыми тѣневыми сторонами и бѣлыми свѣтами, а то, какъ въ композиціи «Моленія Анны», коричневыми. Темные контуры приняты повсюду, чтобы выдѣлить формы зданія. Иначе говоря, зданія, какъ и горы, изображаются въ своихъ естественныхъ тонахъ, горы—въ желтовато-сѣрыхъ, а зданія передаютъ бѣлый, или сѣрый цвѣтъ камня, изъ котораго построены. Только присутствіе всюду примѣси лиловаго цвѣта для смягченія рѣзкаго бѣлаго, или желтаго (для горъ) цвѣта указываетъ на выдержанность декоративнаго пріема въ развитіи общей красочной гаммы того и другого ландшафта. Рѣзкіе бѣлые и сѣро-желтые тона (охра) при синихъ фонахъ смягчены примѣсью лиловаго цвѣта.

Разборъ особенностей горнаго и архитектурнаго ландшафта въ мозаикахъ Кахріэ-Джами позволяетъ, такимъ образомъ, установить слѣдующія типичныя ихъ черты:

1) И тотъ и другой ландшафтъ имѣютъ общее коренное родство въ томъ, что развиваются лишь на второмъ планѣ картины въ видѣ сложныхъ рельефныхъ массъ.

2) Горы и зданія передаются въ сравнительно правильныхъ линейныхъ сокращеніяхъ съ повышенной, или пониженной точекъ зрѣнія, причемъ общая линія горизонта въ сложныхъ ландшафтахъ примѣняется лишь случайно.

3) Въ строеніи того и другого ландшафта господствуетъ декоративный пріемъ расположенія массъ въ симметріи.

4) Тотъ и другой ландшафтъ утеряли связи съ древней живописью, передававшей эффекты воздушнаго освѣщенія и воздушной перспективы, и стремятся передать естественный цвѣтъ горъ и зданій.

Эти особенности ландшафта мозаикъ Кахріэ-Джами не принадлежатъ исключительно имъ однимъ. Цѣлый рядъ другихъ памятниковъ примыкаетъ къ росписи Кахріэ-Джами, и среди нихъ особенное мѣсто занимаютъ мозаики притвора и крещальни собора св. Марка въ Венеціи.

II. Мозаики собора св. Марка въ Венеціи.

Мозаики притвора храма св. Марка въ Венеціи съ изображеніями изъ жизни Моисея не имѣютъ опредѣленной даты, которая точно указывала бы на время ихъ возникновенія. Это время приблизительно

опредѣляется тѣмъ, что на фасадѣ собора находится близкая имъ по стилю и по одѣянію женскихъ фигуръ мозаика съ изображеніемъ перенесенія мощей св. Марка, на которой представлены и четыре бронзовыхъ коня, похищенныхъ венеціанцами въ Константинополѣ въ 1204 г. Изображеніе коней доказываетъ, что мозаика не могла возникнуть ранѣе 1204 года. П. Саккардо указалъ также еще и на то, что въ хроникѣ Да-Канале, доведенной до 1275 года, есть упоминаніе объ окончаніи мозаики съ изображеніемъ перенесенія мощей, но время окончанія точно не указано [1]). Вторая дата, такимъ образомъ, является конечной, опредѣляющей вообще эпоху возникновенія мозаики фасада, а, слѣдовательно, и сход ныхъ съ ней по стилю мозаикъ притвора.

Тикканенъ, однако, сдѣлалъ еще одно наблюденіе, которое К. Нейманъ сопоставилъ съ новыми, неизвѣстными Тикканену данными [2]). Дѣло въ томъ, что папа Гонорій III, желая украсить апсиду церкви св. Павла въ Римѣ, вытребовалъ мозаичиста изъ Венеціи. Вскорѣ затѣмъ онъ просилъ дожа прислать ему еще двухъ мозаичистовъ. Письмо его имѣетъ дату 23 января 1218 года [3]). Тикканенъ, не зная этого письма, отмѣтилъ, однако, стилистическое родство орнамента притвора собора св. Марка и церкви св. Павла, изъ чего Нейманъ и заключилъ о возможности относить мозаики притвора къ 1218 году. Мозаику фасада съ изображеніемъ перенесенія мощей св. Марка онъ относитъ къ болѣе позднему времени, основываясь на декретѣ венеціанскаго сената 1309 года командующему флотомъ Габріеле Дандоло доставлять различные мраморы и небольшія колонны—бѣлыя, зеленыя, порфировыя съ разныхъ греческихъ острововъ, каковыя колонны, какъ полагаетъ Нейманъ, представляли собой теперешній матеріалъ фасада. Такъ какъ мраморъ не весь могъ быть вывезенъ съ острововъ, а также изъ Торчелло и изъ разныхъ городовъ лагунъ, то, предполагая извѣстную послѣдовательность въ работахъ, можно думать, что возобновленіе фасада было предпринято ранѣе 1309 года, т. е., какъ допустилъ Нейманъ, во второй половинѣ XIII столѣтія. Къ приведенной ранѣе датѣ хроники Да-Канале онъ присоединяетъ другую, сообщенную ему письменно Симонсфельдомъ, на основаніи которой мозаика фасада существовала уже въ 1267 году [4]). Съ другой стороны, Нейманъ хотѣлъ видѣть въ

---

[1]) P. Saccardo, Les mosaïques de Saint-Marc à Venise, Venise 1897, 26.

[2]) K. Neumann, Die Marcuskirche in Venedig. Preuss. Jahrb., 1892, 636—640.

[3]) De Rossi, Musaici cristiani e pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, fasc. XIX, 20. Saccardo, o. c., 30.

[4]) Я не знаю, появилось ли въ печати указанное сообщеніе Симонсфельда.

различіяхъ фасада храма св. Марка, изображеннаго на мозаикѣ, и дѣйствительнаго фасада указаніе на то, что теперешній фасадъ принадлежитъ XIV столѣтію, а изображенный на мозаикѣ копируетъ фасадъ болѣе ранней модели собора св. Марка [1]), что мнѣ кажется не совсѣмъ пріемлемымъ, въ виду того, что въ древнихъ копіяхъ моделей храмовъ никогда нельзя встрѣтить точнаго воспроизведенія архитектоники изображаемыхъ зданій. На это особенно указываетъ миніатюра кодекса XIV столѣтія Марціаны съ изображеніемъ части фасада св. Марка и кампаниллы, изданная Л. Тести [2]); на фасадѣ не изображено коней, а каждое дѣленіе фасада обставлено все же двумя колонками.

Горный ландшафтъ въ мозаикахъ притвора замѣчательно напоминаетъ ландшафтъ мозаикъ Кахріэ-Джами. Въ композиціяхъ изъ жизни Моисея, расположенныхъ въ одномъ изъ куполовъ и въ нишѣ, горы имѣютъ сѣроватый оттѣнокъ, впадающій слегка въ розоватый, съ желтыми тѣнями [3]). Издали эти горы производятъ впечатлѣніе бѣлокаменныхъ и показываютъ стремленіе передать цвѣтъ естественныхъ скалъ. Ни одна гора не расцвѣчена иной краской, и, такъ какъ композиціи расположены здѣсь на ровномъ золотомъ фонѣ, замѣняющемъ синій фонъ мозаикъ Кахріэ-Джами, то горный ландшафтъ имѣетъ тотъ же видъ рѣзко выраженныхъ рельефныхъ массъ камня. Ступеньчатая форма лещадокъ и уступовъ имѣетъ ту же геометрическую форму граней и изломовъ естественнаго камня. Каждый уступъ, каждая грань изображается въ рельефѣ, т. е. показаны сбоку, и на нихъ видны складки, т. е. неровности и трещины. Скалистыя бѣлыя вершины поднимаются въ убѣгающей вверхъ перспективѣ, а между скалъ и уступовъ видны люди въ полуфигуру и отдѣльныя сооруженія. Каменистая почва служитъ полемъ дѣйствія для фигуръ, и, такимъ образомъ, горный ландшафтъ поглощаетъ фигуру. Источникъ воды, изведенный Моисеемъ (табл. I), перспективно раздѣляется на три ручья, которые скатываются внизъ, показывая рельефное строеніе своихъ береговъ на лѣвой сторонѣ и сокращая рельефъ на правой, противуположной сторонѣ. Иногда скалистые уступы принимаютъ ступеньчатый видъ, и каждая ступенька показана въ рельефѣ сбоку и внизу. Здѣсь же встрѣчается какъ бы расколотая надвое, но не распавшаяся, высоко вверхъ убѣгающая скала утеса съ наклоненной вправо вершиной.

---

[1]) L. c., 641—642.

[2]) L. Testi, Storia della pittura veneziana, I. Bergamo 1909, 129.

[3]) Saccardo, o. c., 139—140. Я видѣлъ эти мозаики снова въ іюлѣ 1914 г.

Замѣчательно, однако, что въ рядѣ композицій, представляющихъ нахожденіе Моисея дочерью фараона, убіеніе Моисеемъ египтянина и т. д., т. е. въ композиціяхъ купола (табл. II), для фигуръ дается узкая полоса зеленой почвы, украшенная цвѣтами, которая внезапно прерывается близъ рѣки, на воды которой мать Моисея кладетъ ящикъ. Полоса земли здѣсь оканчивается какъ бы для того, чтобы развернуть горный ландшафтъ съ рѣкой Ниломъ, и мать Моисея здѣсь ступаетъ уже не по полосѣ земли, а по струямъ рѣки. Здѣсь же съ ящикомъ на плечахъ она стоитъ на нижнихъ уступахъ скалистаго берега. Такимъ образомъ, въ мозаикахъ притвора наблюдаются тѣ же пріемы въ развитіи горнаго ландшафта съ полосой земли и безъ нея, какъ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Этотъ горный ландшафтъ является въ мозаикахъ притвора, какъ самостоятельный горный скалистый массивъ съ дѣйствующими лицами, помѣщенными среди скалъ, или на полосѣ земли, проведенной внизу, а формы скалъ, уступовъ, ихъ граней и береговъ предваряютъ такія же формы мозаикъ Кахріэ-Джами, передавая ту же убѣгающую вверхъ перспективу и тотъ же цвѣтъ натуральнаго камня. Слѣдуетъ упомянуть, что въ изображеніи Моисея предъ купиной (табл. II) вмѣсто строго выдержанной скалистой горы представлены два холма очень условнаго вида и менѣе естественныхъ, чѣмъ округлые холмы въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Надъ ними видны двѣ лещадки съ кустомъ купины вверху. Такимъ образомъ, и форма округлаго холма представлена въ мозаикахъ притвора но менѣе естественно.

Это замѣчательное родство формъ гористаго ландшафта въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и притвора храма св. Марка такъ важно и такъ выдѣляетъ оба памятника изъ среды памятниковъ византійскаго искусства, вошедшихъ въ общій кругозоръ научнаго изслѣдованія, что, изучая пейзажъ мозаикъ притвора храма св. Марка, Тикканенъ, въ свое время, могъ найти ближайшія аналогіи ему лишь въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Однако, теперь приходится отмѣчать уже не общія аналогіи, а прямое и рѣшительное повтореніе однѣхъ и тѣхъ же формъ, развиваемыхъ при посредствѣ однихъ и тѣхъ же пріемовъ.

Каменистые блоки уступовъ горнаго ландшафта и особенности архитектурнаго пейзажа съ его натуральной линейной перспективой, особенно же натуральный цвѣтъ камня горъ и уступовъ—слишкомъ рѣзкія явленія въ исторіи европейскаго искусства вообще, чтобы не сопоставить ихъ съ натуральными пріемами живописи ранняго возрожденія, тѣмъ болѣе, что эти пріемы занесены въ трактатъ о живописи Ченнино Ченнини.

Для моей цѣли достаточно указать на композицію Рождества Христова въ верхней церкви св. Франциска въ Ассизи и на основныя свойства въ развитіи пейзажа у Джотто, чтобы близко подойти къ рѣшенію вопроса о новомъ строѣ пейзажа въ живописи XIII—XIV столѣтій въ Венеціи и въ Константинополѣ.

Въ композиціи Рождества Христова (табл. XX, 2), приписываемой то Чимабуэ, то другимъ раннимъ мастерамъ возрожденія, горы являются уже въ томъ типѣ уступовъ, лещадокъ, граней, которыя знакомы по мозаикамъ Венеціи и Константинополя, и, кромѣ того, получаютъ развитіе вверхъ, въ убѣгающей вверхъ перспективѣ. Горный пейзажъ рельефной массой камней тянется вверхъ, поглощая фигуры. Ровной и узкой полосы земли, какъ въ Кахріэ-Джами (табл. XVII, 1), здѣсь нѣтъ, а лишь трава въ нижней части картины, обрамляющая низъ композиціи такой же узкой полоской. Эту траву щиплютъ овцы. Уступчатый видъ скалъ и ихъ натуральный сѣрый цвѣтъ представляютъ самыя важныя особенности этого горнаго ландшафта, развитаго на синемъ фонѣ. Слѣдуетъ признать, что эти формы скалъ болѣе натуральны, менѣе фантастичны и шаблонны, чѣмъ въ мозаикахъ св. Марка и Кахріэ-Джами. Вершина горы, правда, состоитъ, какъ и тамъ, изъ ряда уступовъ, образующихъ вышку, но она не наклоняется далеко въ сторону. Трещины и складки скалъ написаны болѣе нѣжно и тщательно, безъ рѣзкихъ острыхъ угловъ и въ значительно болѣе вѣрномъ рельефѣ. Эти горы, хотя и болѣе ранняго происхожденія, однако, болѣе совершенны, чѣмъ горы Кахріэ-Джами и св. Марка, гдѣ онѣ имѣютъ болѣе схематическій и безжизненный видъ.

Но особенно поучителенъ пейзажъ у Джотто и въ его школѣ. Гофманъ, Каллабъ, Гутманъ и ранѣе ихъ Вёрманъ, коснувшійся слегка ландшафта въ ранней религіозной живописи возрожденія, не затронули крайне важныхъ, историческихъ свойствъ пейзажа Джотто [1]). Такъ, у Джотто встрѣчается горный ландшафтъ, развиваемый, какъ у Чимабуэ, безъ нижней полосы земли, причемъ картина занята горами, уступами, образующими ровную горную долину, которая иногда кончается обрывомъ скалъ внизъ [2]). Этотъ ландшафтъ поглощаетъ фигуру и держитъ ее среди скалъ. Другой родъ ландшафта—съ ровной полоской земли на переднемъ планѣ. Надъ ровной, верхней линіей этой полосы поднимаются горы, или зданія, причемъ зданія, какъ и въ Кахріэ-Джами,

[1]) K. Woermann, Kirchenlandschaften. Repert. für Kunstwiss., XIII, 1890, 340.

[2]) A. Venturi, Storia dell'arte italiana, V, Milano 1907, fig. 204, 244.

иногда выступаютъ частью, или угломъ дома на поверхности ея [1]). Никто также не указалъ до сихъ поръ на то, что въ построеніи композиціи Джотто примѣняются двѣ точки зрѣнія, повышенная и пониженная. Такъ, въ сценѣ «Видѣнія св. Франциском троновъ» зданіе справа изображено съ видимыми внутри него верхними частями, доступными взору стоящаго внутри человѣка, а троны, изображенные вверху, надъ зданіемъ и св. Францискомъ, даютъ возможность видѣть ихъ сѣдалища и выражены въ линіяхъ сокращенія, падающихъ внизъ, показывающихъ, что точка зрѣнія на кресла находится выше ихъ [2]). Однако, такія условности встрѣчаются у Джотто рѣдко, и совершенствованіе въ развитіи ландшафта состоитъ у него въ томъ, что уступы горъ, грани уступовъ, являются еще болѣе натуральными, чѣмъ ранѣе, и нигдѣ не даютъ тѣхъ фантастическихъ и преувеличенно острыхъ формъ, о которыхъ приходится говорить, изучая мозаики притвора храма св. Марка и Кахріэ-Джами. Притомъ ошибки противъ линейной перспективы, примѣняемой съ достаточной вѣрностью для изображенія условныхъ и фантастическихъ сооруженій, у него очень рѣдки. Я могу указать лишь на немногіе случаи примѣненія обратной перспективы, встрѣчающіеся у Джотто, повидимому, какъ и у Дуччіо, въ видѣ переживаній традицій школы. Такъ, въ падуанской капеллѣ Скровеньи, въ композиціи «Христосъ предъ Анной и Каіафой», лѣвое отъ зрителя крайнее окно показано въ обратномъ сокращеніи толщи стѣны [3]). Другой примѣръ такого же неумѣнія согласовать уходящія вверхъ линіи покрытія лѣстницы дома, изображеннаго въ очень сложной по формамъ архитектурѣ, находится въ росписи церкви св. Франциска Ассизскаго, въ композиціи, представляющей возвращеніе св. Францискомъ одеждъ своему отцу [4]). У Дуччіо не менѣе поразителенъ примѣръ обратной перспективы въ композиціи встрѣчи на пути въ Еммаусъ на знаменитой иконѣ «Величества», гдѣ линіи двери и входовъ такъ спутаны, что почти ни одна плоскость не согласована правильно съ перспективнымъ удаленіемъ и приближеніемъ линій [5]).

Цвѣтъ горъ и скалъ у Джотто также остается сѣрымъ. Онъ не изображаетъ неба, а даетъ ровный синій фонъ и не знаетъ другого освѣ-

---

[1]) Ibid., fig. 206, 219—моленіе св. Франциска въ храмѣ св. Даміана, проповѣдь св. Франциска птицамъ и др.

[2]) Ibid., fig. 212.

[3]) Ibid., fig. 286.

[4]) Ibid., fig. 207.

[5]) Ibid., fig. 475. Объ обратной перспективѣ см. въ моихъ критическихъ статьяхъ въ Виз. Врем., XIV, 1909, 602—603.

щенія, кромѣ простѣйшей свѣтотѣни, или рельефа скалъ, фигуръ, такъ что ни въ горномъ ландшафтѣ, ни въ архитектурномъ, у Джотто нѣтъ возможности открыть свойства древняго, извѣстнаго въ раннюю пору (IV—X вв.) эллинистическаго иллюзіоннаго пейзажа, понимавшаго и передававшаго воздушную перспективу и эффекты воздушнаго освѣщенія. У него я не знаю цвѣтныхъ горъ поздне-византійской живописи, т. е. зеленыхъ, голубыхъ и красныхъ, несмотря на то, что даже значительно позднѣе, въ знаменитыхъ картинахъ Кампо-Санто въ Пизѣ, именно, въ «Тріумфѣ Смерти» и въ «Жизни отшельниковъ», рядомъ съ сѣрыми горами и скалами изображены красно-кирпичныя горы, правда, для изображенія въ обоихъ случаяхъ адской горы съ продушиной ада, демонами и сатаной.

Замѣчательный по своей важности трактатъ Ченнино Ченнини позволяетъ установить причину указанныхъ коренныхъ измѣненій свойствъ ландшафта ранняго возрожденія. Этотъ трактатъ, написанный, приблизительно, около 1437 года, хотя и хорошо извѣстенъ, но мало изученъ. Архаизмъ пріемовъ живописи, унаслѣдованной отъ болѣе ранняго времени, соединяется у Ченнино Ченнини со многими новыми пріемами и даже его собственными изобрѣтеніями и усовершенствованіями. Въ этомъ трактатѣ съ удивительной полнотой и въ строгой послѣдовательности выражены тѣ знанія, руководствуясь которыми, изображалъ онъ самъ и предписывалъ изображать своимъ послѣдователямъ ландшафтъ, зданія, людей и все доступное живописи его времени.

Къ наиболѣе важнымъ въ данномъ случаѣ пріемамъ живописи принадлежатъ тѣ, которые касаются изображенія горъ. Ченнино предписываетъ взять одну часть черной краски и двѣ части охры и этими красками писать горы, смѣшивая ихъ такъ, чтобы при посредствѣ бѣлаго передавать свѣтъ, какъ и въ фигурахъ людей. Знаніе лишь одной свѣтотѣни, дающей предметамъ рельефъ, связывается у него съ полнымъ незнаніемъ воздушной перспективы, такъ какъ дальше Ченнино прибавляетъ: «Если ты хочешь написать горы, то, чтобы передать, что однѣ находятся дальше, бери темные тоны, а для тѣхъ, что ближе, свѣтлые» [1]). Послѣднее предписаніе тѣмъ болѣе важно, что для дальнихъ горъ Ченнино совѣтуетъ прибѣгать къ болѣе темному тону тѣхъ же

[1]) Se vuoi fare montagne in fresco e in secco, fa' un verdaccio, di negro una parte, d'ocria le due parti... E quando hai a fare le montagne, che paiano piu a lungi, piu fai scuri i tuo' colori; e quando le fai dimostrare piu appresso, fa' i colori piu chiari. G. e C. Milanesi, Il libro dell'arte o trattato della pittura di Cennino Cennini, Firenze 1859, 59.

красокъ, т. е. черной и охры, изъ чего слѣдуетъ, что онъ не стремится передать воздушной, перспективной окраски горъ.

Правда, правило писать верхушки горъ бѣлой краской, охрой и майоликой (terra rossa), чтобы онѣ казались освѣщенными солнцемъ, находится въ одномъ спискѣ трактата Ченнино, именно, въ Падуанскомъ, венеціанскаго происхожденія, но списокъ этотъ относится къ XVII вѣку [1]), и въ него, повидимому, уже проникли тѣ новыя наблюденія воздушной перспективы, которыя явились въ началѣ XV вѣка. Этотъ совѣтъ писать горы, освѣщенныя солнцемъ, нельзя не сопоставить съ появленіемъ далекихъ голубыхъ вершинъ горъ въ картинахъ Беноццо Гоццоли въ Кампо-Санто, въ Пизѣ. Здѣсь ближайшія горы имѣютъ цвѣтъ желтой охры, болѣе дальніе холмы — зеленые, и лишь вдали на горизонтѣ видны голубые пики горъ и голубая полоса самаго горизонта земли. Приведенный выше совѣтъ Ченнино писать горы чернымъ и охрой не оставляетъ сомнѣній, что онъ восходитъ ко временамъ Чимабуэ, Джотто и Дуччіо.

Съ другой стороны, у Ченнино точно опредѣляется и способъ, при посредствѣ котораго можно наилучше изобразить формы горъ: «Если ты хочешь», говоритъ онъ, «достигнуть хорошей манеры въ изображеніи горъ, такъ, чтобы онѣ казались натуральными, то возьми большія глыбы камня, уступчатыя и неотдѣланныя, и исполняй ихъ съ натуры и передавай свѣтъ и тѣнь сообразно съ тѣмъ, каковы твои намѣренія» [2]). Это замѣчательное мѣсто трактата Ченнино часто приводится въ связь со скалистымъ пейзажемъ ранняго итальянскаго возрожденія и, надо признать, съ полнымъ основаніемъ. Указывается обыкновенно и на отношеніе этого совѣта писать горы съ натуральныхъ блоковъ камня къ первымъ попыткамъ изученія природы, т. е. къ натурализму, широко охватившему искусство XIV и XV столѣтій въ Италіи. Однако, въ этомъ новомъ, натуральномъ пріемѣ писать горный ландшафтъ слѣдуетъ отмѣтить прежде всего самую важную историческую черту его, именно, оторванность отъ византійской традиціи и принадлежность его новому искусству возрожденія. Византійская манера въ изображеніи ландшафта, сохранившая по традиціи до самыхъ позд-

[1]) R. Eitelberger v. Edelberg, Quellenschriften für Kunstgeschichte, I. Das Buch von der Kunst des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, übers. von A. Ilg, Wien 1871, 58 (Cap. 85), 165 (Cap. 86). О времени написанія трактата см. стр. XI и XII. О Падуанской рукописи венеціанскаго происхожденія см. стр. 139.

[2]) Si vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite, e ritra' ne del naturale, dando i lumi e scuro, secondo che la ragione t' acconsente. Milanesi, o. c., 61 (cap. 88).

нихъ проявленій своихъ раскраску горъ въ разнообразные цвѣта древней иллюзіонной ландшафтной живописи [1]), а въ формахъ горъ и скалъ дошедшая до полной безжизненности и схематизма, въ воззрѣніяхъ Ченнино получила вполнѣ опредѣленную характеристику. Это была плохая манера изображать горный ландшафтъ, а хорошая заключалась въ воспроизведеніи съ натуры естественныхъ, неотдѣланныхъ блоковъ камня. Издатель и объяснитель текста Ченнино, А. Ильгъ, утверждалъ, что Ченнино, однако, имѣлъ уже нѣкоторыя понятія о воздушной перспективѣ, и что они должны служить звеномъ на пути развитія ея такими художниками, какъ Антоніо Венеціано, Паоло Учелло и Пьеро Франчески [2]). Такъ какъ онъ основывалъ свое заключеніе на приведенномъ мѣстѣ объ изображеніи горнаго ландшафта, то ясно, что собственно о воздушной перспективѣ у Ченнино говорить не приходится. Онъ не знаетъ разнообразной окраски горъ въ воздушной средѣ, а лишь имѣетъ въ виду близкіе къ зрителю планы картины (одни ближе, другіе дальше), которые выражаетъ кулисами болѣе темнаго и болѣе свѣтлаго тона одной и той же смѣси красокъ. Онъ предписываетъ дѣлать то, что обычно встрѣчается въ живописи Джотто, Дуччіо, въ живописи XIV столѣтія въ Кампо-Санто и въ школѣ Джотто.

То же самое должно сказать и объ архитектурномъ ландшафтѣ. Линейныя сокращенія профилей зданій и рельефъ зданій, извѣстные Ченнино, показываютъ, что у него имѣется въ виду не углубленная перспектива далекаго пространства, а незначительная глубина плоскостной живописи.

Эта линейная перспектива у него является въ такихъ же натуральныхъ и правильныхъ наблюденіяхъ, какъ и формы гористаго ландшафта. Онъ совѣтуетъ наносить контуры зданій при посредствѣ особой тонкой линейки: «И ты долженъ», говоритъ онъ, «такимъ образомъ наносить контуры съ большимъ тщаніемъ и любовью и изображать базы, колонны, капители, фронтоны, цвѣточныя украшенія, киворіи и все мраморное искусство, которое есть прекрасная часть нашего, съ большою любовью. И ты долженъ помнить, что и здѣсь имѣетъ мѣсто то же соотношеніе свѣта и тѣней, какъ и въ фигурахъ, и, потому, давай зданіямъ слѣдующее соотношеніе: карнизы верх-

---

[1]) Голубыя, розоватыя, зеленыя и лиловыя горы можно наблюдать въ соборѣ св. Марка въ мозаикахъ крещальни, въ капеллѣ св. Исидора и въ капеллѣ Зенона. О мозаикахъ крещальни см. подробно дальше.

[2]) O. c., 165 (Cap. 87).

нихъ частей здания, сбоку темные, должны падать внизъ, карнизы середины здания, находящіеся посрединѣ передней стороны его, должны быть ровны и соразмѣрны, профили фундаментовъ должны направляться вверхъ, насупротивъ верхнихъ карнизовъ, которые обращены внизъ» [1]).

Этотъ совѣтъ писать зданія, правда, болѣе правиленъ, чѣмъ тѣ способы, къ которымъ прибѣгалъ Джотто. Несмотря на строго выдержанную привычку правильно сокращать карнизы и профили зданій, причемъ, какъ было указано, у него иногда является и спутанность линій сокращенія, выражающаяся въ обратномъ ихъ расположеніи (т. е. въ обратной перспективѣ), все же фундаменты зданій у него сплошь и рядомъ срѣзываются верхней линіей полосы земли, вслѣдствіе чего зданія кажутся не стоящими на землѣ, а возникающими непосредственно на указанной верхней полосѣ земли, и толща зданія уходитъ за полосу земли, какъ бы внутрь ровнаго фона, а боковая нижняя линія фундамента, которая должна подняться вверхъ, навстрѣчу падающимъ внизъ верхнимъ карнизамъ, отсутствуетъ. Въ совѣтѣ Ченнино есть и другое улучшеніе, состоящее въ томъ, что онъ, заботясь о правильномъ сокращеніи боковыхъ линій зданія, верхнихъ и нижнихъ, уже какъ бы знаетъ одинъ общій горизонтъ, къ линіи котораго сходятся сокращаемые карнизы, такъ что у него можно усмотрѣть одну общую линію зрѣнія на высотѣ горизонта—улучшеніе, несомнѣнно, замѣчаемое у Дуччіо и неизвѣстное у Джотто, какъ на это указалъ уже Каллабъ. Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что если у Джотто и замѣчается отсутствіе одной линіи горизонта, то это обстоятельство должно быть отнесено лишь къ строенію ландшафта вообще во всемъ его составѣ, но въ изображеніи кроватей, столовъ, пороговъ, креселъ и т. п. предметовъ обстановки, нижнія боковыя линіи и у него обычно уходятъ вверхъ.

Такимъ образомъ, понятія о линейной перспективѣ у Ченнино также основаны на простѣйшихъ, но болѣе правильныхъ наблюденіяхъ

---

[1]) Poi fa' una riga lunga, diritta e gentile, la quale dall' uno de' tagli sia smussata, che non s' accosti al muro; chè fregandovi, o andando su col pennello e col colore non t' imbrattera niente; e lavorrai quelle cornicette con gran piacere e diletto; e per lo semile, base, colonne, capitelli, frontispizi, fioroni, civori, e tutta l' arte della mazzonaria, ch' è un bel membro dell' arte nostra, e vuolsi fare con gran diletto. E tieni a mente, che quella medesima ragione che hai nelle figure dei lumie scuri, cosi conviene avere in questi, e da' a' casamenti per tutti questa ragione: che la cornice che fai nella sommita del casamento, vuol pendere da lato verso lo seuro in giu; la cornice del mezzo del casamento, a mezza la facia, vuole essere ben pari e ugualiva; la cornice del fermamento del casamento di sotto, vuole alzare in su per lo contrario della cornice di sopra, che pende in giu. Milanesi, o. c; 60—61 (Cap. 87).

сокращенiй боковыхъ линiй вверху и внизу предметовъ архитектурнаго ландшафта, а это указываетъ на продолженiе того же натурализма, который отмѣченъ былъ и въ изображенiи горнаго ландшафта.

III. Венецiанская и константинопольская манеры.

Наблюдая свойства горнаго и архитектурнаго ландшафтовъ въ мозаикахъ собора св. Марка въ Венецiи и въ Кахрiэ-Джами, слѣдуетъ признать замѣчательное родство ихъ формъ съ формами ландшафтной живописи начальнаго итальянскаго возрожденiя. Это родство сказывается не только въ повторенiи подобныхъ, или тѣхъ же формъ скалъ, или зданiй, но особенно въ новомъ образованiи плоскостнаго, безъ перспективной глубины, натуральнаго ландшафта, въ которомъ съ натуры передаются цвѣтъ скалъ, болѣе правильныя сокращенiя линейной перспективы и форма скалистыхъ естественныхъ блоковъ камня. Этотъ пейзажъ такъ ясно выраженъ въ итальянской живописи ранняго возрожденiя и настолько опережаетъ появленiе его въ мозаикахъ Венецiи и Константинополя, что я не могу признать его самостоятельнымъ явленiемъ византiйскаго искусства, какъ полагалъ Каллабъ, а лишь отраженiемъ новаго развитiя итальянской живописи на почвѣ византiйскаго искусства. Лишь на почвѣ Италiи мы узнаемъ не только болѣе совершенныя формы этого пейзажа, болѣе внимательное и правдоподобное подражанiе натуральнымъ формамъ ландшафта, но, именно, здѣсь, въ трактатѣ Ченнино, видна оцѣнка нѣкоторыхъ свойствъ византiйской манеры, усовершенствованiе ея и переходъ къ натуральному прiему изображенiя.

Однимъ изъ передаточныхъ центровъ этого обратнаго влiянiя искусства ранняго возрожденiя на поздне-византiйское является Венецiя и не только потому, что ранѣе было указано на существованiе въ мозаикахъ притвора храма св. Марка въ Венецiи формъ ландшафта, посредствующихъ между его формами въ итальянской и византiйской живописи, а и по многимъ другимъ причинамъ. Это лишь одна изъ важнѣйшихъ чертъ, говорящая объ общемъ обратномъ влiянiи итальянскаго искусства на византiйское искусство Константинополя. Цѣлый рядъ новыхъ, еще никѣмъ не отмѣченныхъ особенностей мозаикъ Кахрiэ-Джами, заставляетъ признать непосредственныя сношенiя Константинополя и Венецiи, помимо общеизвѣстныхъ историческихъ свидѣтельствъ, и непосредственное заимствованiе византiйскими мастерами тѣхъ формъ, которыя должны быть признаны провозвѣстниками первой венецiанской манеры, связанной съ болѣе древней византiйской.

Едва ли можетъ казаться страннымъ, что эта первая венеціанская манера, явившаяся уже въ готическое время, очень сложная по формамъ и проявленіямъ своего стиля, до сихъ поръ не изслѣдована и не изучена стилистически. Вліяніе Византіи на Венецію до сихъ поръ является до такой степени избитымъ общимъ мѣстомъ въ начальной исторіи венеціанской живописи, что отраженія въ ней другихъ стилей, кромѣ византійскаго, иногда лишь предполагаются, но не доказываются. Изъ общаго состава лицъ, писавшихъ о позднихъ мозаикахъ собора св. Марка въ Венеціи, должны быть выдѣлены лишь Тикканенъ, указавшій въ формахъ мозаической живописи притворовъ западныя вліянія, о которыхъ рѣчь будетъ ниже, но ограничившійся лишь этими указаніями и не проведшій анализа формъ до ихъ полнаго опредѣленія, а затѣмъ Дворжакъ, указавшій на новыя итальянскія самостоятельныя ихъ черты, явившіяся въ готическое время [1]).

Я совершенно не согласенъ съ историкомъ венеціанской живописи П. Мольменти, который утверждаетъ, что въ венеціанскомъ искусствѣ вплоть до первой четверти XIV столѣтія, когда Джотто уже закончилъ роспись капеллы Скровеньи въ Падуѣ, незамѣтно никакой попытки освободиться отъ стараго и сухого восточнаго стиля [2]). Не такъ странно и поверхностно отнесся къ начальной венеціанской манерѣ лучшій знатокъ венеціанской живописи—Тести. Онъ все же обратилъ вниманіе на существованіе мозаикъ изъ жизни Моисея въ притворѣ храма св. Марка и замѣтилъ, какъ бы повторяя старое мнѣніе Шнаазе, что онѣ принадлежатъ другому мастеру, чѣмъ остальныя мозаики; но изъ всего богатства новыхъ формъ и вѣяній онъ указалъ только на движеніе фигуръ, на византійскій схематизмъ и на венеціано-византійское происхожденіе ихъ, даже не пояснивъ, что, собственно, онъ разумѣетъ подъ этими опредѣленіями [3]). Руководясь изслѣдованіемъ Тикканена, Тести, однако, не вошелъ въ существо поднятыхъ имъ вопросовъ и пришелъ къ заключенію о невозможности выяснить участіе венеціанцевъ, учениковъ византійцевъ, въ исполненіи мозаикъ куполовъ съ событіями изъ жизни Авраама, Іосифа и Моисея, за отсутствіемъ сравнительнаго матеріала, несмотря на то, что Тикканенъ такой матеріалъ частью указалъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Повидимому, въ силу этого обстоятельства онъ не изслѣдовалъ формъ этихъ мозаикъ, но указалъ что взоромъ своимъ онъ все же постигаетъ ихъ бо́льшую жизненность,

---

1) L. c., 18.

2) P. Molmenti, La pittura veneziana, Firenze 1903. 6.

3) Testi, o. c., I, 117—18; ср. Tikkanen, o. c., 90.

оригинальность и итальянскій характеръ [1]). Мозаики крещальни онъ совершенно отказался разсматривать, хотя и издалъ одну изъ ея интересныхъ композицій, именно пиръ Ирода [2]). Этимъ невниманіемъ къ мозаикамъ крещальни, какъ памятнику XIV столѣтія, онъ отстранилъ отъ себя и удалилъ изъ кругозора науки одну изъ важнѣйшихъ страницъ въ исторіи венеціанской манеры.

Болѣе внимательный анализъ стиля мозаикъ притворовъ храма св. Марка и крещальни, сравнительно со стилемъ мозаикъ Кахріэ-Джами, даетъ возможность съ извѣстнымъ правомъ проникнуть въ сущность первой венеціанской манеры, а затѣмъ и константинопольской и установить точки ихъ соприкосновенія и различія.

Прежде всего, и въ собора св. Марка и въ Кахріэ-Джами обращаетъ на себя вниманіе общее родство въ новомъ пріемѣ размѣщенія сюжетовъ, нарушающемъ традиціи древней монументальной росписи. Композиціи цѣлаго ряда куполовъ, собственно, неглубокихъ сферическихъ потолковъ, какъ въ храмѣ св. Марка въ Венеціи, въ томъ числѣ композиціи изъ жизни Моисея, равно какъ и событія изъ жизни Богородицы и чудеса Христа въ Кахріэ-Джами, расположены не на стѣнахъ, что было обычно въ росписяхъ XI — XII вѣковъ, а тянутся непрерывными фризами по нижней части купола или потолка, причемъ середина потолка занята круглой орнаментальной розеткой. Такого рода розетка и въ такомъ употребленіи совершенно неизвѣстна въ болѣе раннихъ византійскихъ росписяхъ по той причинѣ, что въ нихъ господствуетъ монументальный пріемъ въ развитіи росписи купола, занятаго единой по замыслу и расчлененной по пространству купола композиціей. Въ центрѣ купола, поэтому, является не розетка, а главная часть росписи—Христосъ Вседержитель, или Христосъ въ ореолѣ, несомый ангелами, а внизу изображаются апостолы, глядящіе на Вознесеніе Христово, или тронъ съ лучами, сходящими на апостоловъ (въ томъ же соборѣ св. Марка) и т. п. Колоссальныя фигуры прежнихъ куполовъ здѣсь замѣнены мелкими фигурами многихъ композицій, единство въ росписи купола и его центра утеряно, и розетка явилась для замѣщенія пустого пространства.

Это новое явленіе, замѣчаемое въ притворахъ храма св. Марка и въ Кахріэ-Джами, однако, рѣзко проявляется въ куполѣ пармской крещальни, а затѣмъ флорентійской, гдѣ многочисленныя композиціи

---

[1]) Testi, o. c., I, 72.
[2]) Ibid., tav. V.

съ мелкими фигурами, едва различаемыми снизу, расположены рядами по поясамъ. Во флорентійской крещальнѣ эти композиціи расположены по поясамъ вокругъ орнаментальнаго граннаго медальона съ фонаремъ. Строгій, разсчитанный на ясную прозрачность единой по замыслу монументальной композиціи пріемъ здѣсь исчезъ.

Кромѣ того, розетки потолковъ Кахріэ-Джами такъ близко повторяютъ формы розетокъ притворовъ собора св. Марка, что должны быть поставлены рядомъ съ ними, какъ легкіе варіанты. Такъ, восьмилепестковая розетка въ потолкѣ съ явленіемъ Христа народу (табл. XVIII, 4, гдѣ, къ сожалѣнію, видна лишь небольшая часть ея) представляетъ сокращеніе и упрощеніе розетки, два раза изображенной въ мозаикахъ притворовъ храма св. Марка, именно въ куполѣ съ событіями изъ жизни Моисея (табл. II) и въ куполѣ съ событіями изъ жизни Іосифа. Строеніе розетки и тамъ и здѣсь представляетъ кругъ, обнятый широкимъ бордюромъ орнамента, который, въ свою очередь, оторочепъ двумя болѣе узкими бордюрами. Хотя орнаментъ широкаго бордюра тамъ и здѣсь различенъ, а внутренніе жгуты розетки Кахріэ-Джами своей грубостью и нѣкоторой неправильностью далеко уступаютъ жгутамъ венеціанскихъ розетокъ, однако, и самое образованіе переплетающихся жгутовъ, состоящихъ изъ тонкой полоски съ точками, и вѣточки въ просвѣтахъ между жгутами вполнѣ однородны. Другая розетка въ потолкѣ съ композиціями ласканія Богородицы и благословенія іореевъ (табл. XV, 1) повторяетъ тотъ же зигзагообразный орнаментъ бордюра, который въ розеткѣ собора св. Марка выраженъ перспективно, и передаетъ близко тѣ полурозетки, которыя извѣстны въ мозаикахъ Косматовъ, напримѣръ, Джакопо Торрити въ S. Maria Maggiore [1]), гдѣ вверху апсидной мозаики съ коронованіемъ Богородицы виденъ тотъ же зубчатый растянутый пологъ шатра, и, особенно, въ мозаикѣ апсиды церкви св. Павла внѣ стѣнъ Рима, гдѣ въ точности повторена та же розетка съ пологомъ внутри, но окруженная инымъ орнаментомъ.

Розетка, употребляемая для замѣщенія центра купола или потолка въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, своимъ родствомъ съ розетками Венеціи и Рима не представляетъ, однако, явленія единичнаго въ средѣ орнамента, употребительнаго въ Кахріэ-Джами. Кромѣ древнихъ, по наслѣдію переданныхъ искусству XIII и XIV вѣковъ формъ орнамента, линейнаго и плоскаго, каковы античный гусекъ, меандръ, арабескъ съ усиками, проходящими сквозь волюту, шашечная полоска въ видѣ городковъ и тре-

[1]) Venturi, o. c., V, fig. 143.

угольниковъ, формъ, одинаково употребительныхъ въ мозаикахъ св. Марка, какъ и въ Кахріэ-Джами, въ послѣднихъ господствуетъ совершенно новый, неизвѣстный ни въ Дафни, ни въ Кіево-Софійскомъ соборѣ, ни на Хіосѣ [1]) орнаментъ, отличительными чертами котораго, какъ и въ св. Маркѣ, являются рельефъ и затѣмъ лиственный и растительный составъ формъ. Рельефъ въ строеніи орнамента выражается въ томъ, что линейныя формы изображаются перспективно и оттѣняются. Листья загибаются наружу, или заворачиваются и перегибаются, открывая и ту и другую сторону.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, орнаментъ, какъ и въ соборѣ св. Марка, по соффитамъ арокъ притворовъ и крещальни, пріобрѣтаетъ пышный видъ, переходитъ къ широкимъ роскошнымъ бордюрамъ, сплошь занятымъ сложными лиственными формами. Эти особенности, рельефъ, растительныя сложныя формы, отмѣченныя особенной роскошью, крайне рѣзко проявляются въ орнаментѣ Кахріэ-Джами и св. Марка. Отдѣльныя формы его повторяются въ Кахріэ-Джами, какъ совершенно тожественныя формамъ орнамента св. Марка, другія, какъ однородныя по своему строенію и составу отдѣльныхъ формъ, вслѣдствіе чего ихъ близкое родство и преемственность выступаютъ крайне ясно. Такъ, напримѣръ, съ изумительной точностью повторяется орнаментъ Кахріэ-Джами, изданный Рюделемъ [2]), и орнаментъ крещальни св. Марка надъ пишущими евангелистами [3]), а затѣмъ также еще два орнамента, изданные Рюделемъ [4]).

Въ широкихъ бордюрахъ размѣщается цвѣточный орнаментъ, зубчатыя формы котораго и колѣнчатое развитіе совершенно тожественны съ формами такого же орнамента собора св. Марка, съ тѣмъ различіемъ, однако, что въ мозаикахъ Кахріэ-Джами внутри колѣнчатыхъ волютъ проходитъ стержень, отсутствующій въ мозаикахъ крещальни св. Марка (ср. табл. XV, 1 и табл. XXIII, 2).

Зигзагообразный аканѳъ даетъ тѣ же длинные и широкіе листья, изъ среды которыхъ выходитъ круглый плодъ, или распускающаяся почка (табл. XV, 1). Мало того, орнаментъ изъ такихъ аканѳовыхъ формъ располагается на мѣстахъ, гдѣ раньше, т. е. въ росписяхъ XI и XII столѣтій, не было никакихъ орнаментовъ, именно, между медальонами святыхъ въ подпружныхъ аркахъ, и пріобрѣтаетъ очень сложный и роскошный видъ. Строгія формы росписи послѣ эпохи иконоборства

---

[1]) G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris 1899, 71—75.
[2]) A. Rüdell, Die Kahrie-Dschamisi in Constantinopel, Berlin 1908, Taf. 17 G.
[3]) Фот. Alinari № 13764.
[4]) Rüdell, o. c., Taf. 17, B, E.

исключали возможность употребленія слишкомъ обильныхъ растительныхъ орнаментовъ, введенныхъ иконоборцами и напоминавшимъ вѣрующимъ «овощныя лавки» [1]), и потому ни одинъ извѣстный типъ росписей XI—XII столѣтій не даетъ на этихъ мѣстахъ никакихъ орнаментовъ, а размѣщаетъ медальоны на ровномъ золотомъ, или синемъ фонѣ. На приводимыхъ рисункахъ видно родство въ расположеніи и даже въ изобрѣтеніи такого лиственнаго и цвѣточнаго орнамента. Какъ въ мозаикѣ собора св. Марка (табл. XXVIII, 2), такъ и въ Кахріэ-Джами, этотъ орнаментъ имѣетъ среднюю часть, отъ которой разстилаются волюты въ стороны, причемъ болѣе грубый и тяжелый колѣнчатый орнаментъ Кахріэ-Джами все же выпускаетъ почки, какъ и орнаментъ храма св. Марка. Болѣе нѣжный и тонко выполненный орнаментъ, состоящій изъ красивыхъ зеленыхъ извивающихся листьевъ, почекъ, во всемъ подобный указанному по своему строенію и развитію, находится, однако, во фрескахъ Кахріэ-Джами. Онъ зарисованъ и изданъ Рюделемъ [2]) (табл. XXXVI, 2). Эти формы орнамента построены перспективно. Зеленые и красно-желтые лиственные завитки перегибаются и оттѣняются въ изгибахъ. Цвѣточныя чашечки, какъ бы подражая чашечкамъ древняго аканеа, выпускаютъ стебли съ листьями. Въ латинскихъ миссалахъ XIV вѣка этотъ роскошный орнаментъ тянется на поляхъ страницъ.

Но, быть можетъ, наиболѣе поразительнымъ доказательствомъ связей искусства Кахріэ-Джами съ искусствомъ ранняго возрожденія, представляетъ фресковая роспись купола въ придѣлѣ Кахріэ-Джами, въ боковой пристройкѣ. Куполъ раздѣленъ ровными широкими полосами на нѣсколько полей, на подобіе звѣзды (табл. XXIV, 1, 2). Эти полосы заняты орнаментомъ, до такой степени чуждымъ системѣ орнамента въ византійскихъ росписяхъ, что здѣсь имъ нельзя найти ничего подобнаго. Вмѣстѣ съ тѣмъ, этотъ орнаментъ до такой степени совпадаетъ съ орнаментомъ романо-итальянскаго періода, на рубежѣ его съ готическимъ періодомъ, что единственныя родственныя и даже вполнѣ однородныя формы ему можно указать лишь въ раннихъ итальянскихъ росписяхъ XIII—XIV вѣковъ. Здѣсь обычно такія широкія полосы орнамента тянутся по нервюрамъ сводовъ уже готическаго происхожденія. Эти полосы въ видѣ обрамленій линій архитектоники сводовъ привились особенно у Джотто и въ его школѣ, стали необходимой принадлежностью роскошной ранней готики въ живописи, но отъ перво-

---

[1]) **Айналовъ**, Эллинистическія основы виз. искусства 144[2].
[2]) **Rüdell**, o. c., Taf. 29.

начальныхъ, болѣе простыхъ формъ перешли къ болѣе роскошнымъ. Орнаментальныя полосы въ Кахріэ-Джами, образуя какъ бы грани купола, подражаютъ именно обрамленіямъ нервюръ и являются въ томъ же употребленіи, какъ и онѣ, но передаютъ строеніе полосъ въ болѣе первичномъ составѣ формъ. Эти полосы заняты внутри сплошнымъ стелющимся орнаментомъ, лиственнымъ и цвѣточнымъ, безъ перерывовъ, т. е. безъ расчлененія полосы на отдѣльныя части посредствомъ пересѣкающихся линій обрамленія. У Джотто и въ его школѣ на мѣстахъ пересѣченій являются медальоны, квадраты съ фигурками внутри, но въ болѣе ранней росписи церкви св. Франциска Ассизскаго, въ сводахъ верхней церкви, эти полосы являются сплошными, безъ квадратовъ, или медальоновъ, т. е. въ томъ видѣ, какъ въ куполѣ пристройки Кахріэ-Джами (табл. XXIV, 2). Внутри одной изъ полосъ слѣдуетъ указать на орнаментъ, состоящій изъ ряда круговъ, отмѣченный А. Муньосомъ въ рукописи «Пророковъ» Ватик. библ. № 1153 и сопоставленный имъ съ такими же кругами сирійской рукописи Раввулы 586 года, и въ живописи S. Maria Antiqua въ Римѣ [1]). Эта очень древняя форма орнамента во фрескѣ купола является въ болѣе сложномъ видѣ: передъ каждымъ кругомъ находятся завивающіяся вправо и влѣво листья, а между ними, по сторонамъ, возникаютъ по двѣ маковыя (?) головки. Другія полосы имѣютъ роскошный лиственный колѣнчатый орнаментъ, развивающійся на подобіе клешней и ножекъ рака, или же въ видѣ линейныхъ формъ четыреугольниковъ съ перспективно построенными обрамленіями, внутри которыхъ находятся четырехлепестковые цвѣты. Эти орнаментальныя формы настолько близки къ формамъ орнамента Косматовъ, перешедшимъ и въ обрамленія нервюръ потолка церкви св. Франциска Ассизскаго, что большинство изъ нихъ можетъ быть легко открыто, какъ на приведенномъ рисункѣ (табл. XXIV, 1), такъ и въ украшеніяхъ другихъ подобныхъ же полосъ потолка. Присутствіе между этими полосами средней полоски, украшающей самую нервюру и подражающей инкрустаціямъ Косматовъ, не оставляетъ сомнѣнія объ источникѣ происхожденія всей системы орнамента.

Однако, въ мозаикахъ собора св. Марка нѣтъ подобныхъ орнаментальныхъ полосъ, такъ близко стоящихъ къ романскимъ орнаментамъ, хотя инкрустаціонный стиль Косматовъ здѣсь въ ходу. Въ венеціанской орнаментальной манерѣ, такимъ образомъ, слѣдуетъ также отмѣтить

---

[1]) A. Muñoz, I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, Firenze 1905, 33, tav. 7, 8.

извѣстное различіе отъ константинопольской, состоящее въ томъ, что константинопольская въ нѣкоторыхъ случаяхъ стоитъ ближе къ тосканской и римской художественной традиціи, а венеціанская не такъ рѣзко пользуется ими.

Эти черты сходства въ развитіи росписи и орнамента дополняются крайне важными чертами сходства и различія въ исполненіи фигуръ и въ раздѣлкѣ ихъ одеждъ.

Мозаики притвора храма св. Марка съ изображеніями изъ жизни Моисея не имѣютъ себѣ подобныхъ по содержанію среди композицій росписи Кахріэ-Джами. Однако, родство въ развитіи горнаго ландшафта, указанное ранѣе, можетъ быть дополнено появленіемъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами женской фигуры, совершенно неизвѣстной ранѣе въ византійскомъ искусствѣ, повторенной въ мозаикахъ притвора храма св. Марка и затѣмъ встрѣчающейся въ рукописяхъ и росписяхъ, связанныхъ исторически съ росписью Кахріэ-Джами, именно въ стѣнныхъ росписяхъ Мистры, Новгорода, а также и въ русской иконописи.

Въ композиціи посланія израильтянамъ въ пустынѣ перепеловъ и изведенія Моисеемъ источниковъ воды три раза изображена женская фигура съ покрываломъ, завязаннымъ на головѣ такъ, что на бокъ падаетъ родъ петли отъ завязки. Покрывало, или широкій плащъ, такъ закрываетъ голову, плечи и остальную часть фигуры, что послѣдняя кажется находящейся внутри островерхаго капюшона. Этой новой для византійскаго искусства фигурой заинтересовался Тикканенъ; такъ какъ для опредѣленія времени самыхъ мозаикъ притвора прямыхъ указаній не было, то, встрѣтивши подобно же одѣтыя женскія фигуры въ покрывалахъ на фасадѣ церкви св. Марка, на мозаикѣ, представляющей перенесеніе мощей св. Марка, онъ вывелъ заключеніе объ одновременности тѣхъ и другихъ мозаикъ [1]). Отмѣтивши сходство одеждъ женскихъ фигуръ въ обоихъ случаяхъ, Тикканенъ высказалъ предположеніе, что это одѣяніе мѣстное, венеціанское, такъ какъ его имѣютъ на себѣ женщины, принимающія участіе въ торжественной процессіи перенесенія мощей св. Марка, т. е. венеціанки. Нельзя отрицать сходства одеждъ у женщинъ въ томъ и другомъ случаѣ, однако, слѣдуетъ указать, что на мозаикѣ фасада эти одежды значительно сложнѣе и роскошнѣе. Эти покрывала цвѣтныя. У двухъ женщинъ, изображенныхъ справа въ мозаикѣ притвора, онѣ—голубыя, у женщины слѣва—свѣтлорозовыя (табл. I). На фасадѣ эти покрывала красныя и зеле-

---

[1]) Tikkanen, o. c., 83, 89.

ныя съ оторочками и шитьемъ по подолу (табл. XXV, 2). На головахъ вмѣсто одной петли, падающей съ головы на сторону, выступаетъ высокое украшеніе, перевязанное въ двухъ мѣстахъ съ петлей или сборками матеріи на концѣ. Подъ этимъ высокимъ украшеніемъ [1]) видны на головахъ женщинъ стеммы или вѣнцы. Возможно, что эти одежды мѣстнаго, венеціанскаго происхожденія, но, во всякомъ случаѣ, онѣ извѣстны не въ одномъ только венеціанскомъ искусствѣ.

Эти женскія фигуры въ покрывалахъ по своему художественному изобрѣтенію принадлежатъ еще карловингскому искусству и нѣсколько разъ встрѣчаются въ библіи Карла Лысаго, поднесенной ему аббатомъ Вивіаномъ (845—850). Здѣсь подобныя женскія фигуры представляютъ персонификаціи съ вѣтками въ рукахъ, изображенныя нѣсколько разъ въ углахъ большихъ миніатюръ. Покрывала острымъ угломъ сходятся надъ головой и широко облекаютъ фигуру [2]). Это же покрывало изображено и на женскихъ фигурахъ библіи св. Павла [3]). Однако, въ обоихъ указанныхъ случаяхъ верхняя часть покрывала, острымъ угломъ поднимающаяся надъ головой, является безъ той складки вродѣ петли, которая есть въ мозаикахъ притвора храма св. Марка. Наиболѣе близкимъ повтореніемъ этого покрывала со складкой на головѣ, является одѣяніе женщинъ въ латинской рукописи Конрада изъ Шейерна 1241 года, въ которой романскія черты стиля, еще сохраняющія извѣстные слѣды романской деревянности и неуклюжести, уже идутъ навстрѣчу утонченнымъ и удлиненнымъ фигурамъ готики [4]). Въ картинкахъ, поясняющихъ легенду о монахѣ Өеофилѣ, въ этой рукописи нѣсколько разъ изображены женщины въ тѣхъ длинныхъ и широкихъ покрывалахъ съ петлей на головѣ, спускающейся на бокъ, которыя въ точности изображены въ мозаикѣ притвора храма св. Марка. Но наиболѣе важной является одна изъ миніатюръ (табл. XXV, 1), гдѣ такое покрывало у одной изъ женщинъ упало съ головы и своей складкой въ видѣ петли лежитъ на плечѣ, а у другой закрываетъ всю фигуру, причемъ петля лежитъ поверхъ головы, остроугольно покрытой плащемъ, украшеннымъ широкими продольными полосами. Эта вторая фигура и вся группа очень близко напоминаютъ фигуры женщинъ въ мозаикѣ фасада съ перенесеніемъ мощей св. Марка.

Тикканенъ не отмѣтилъ и того обстоятельства, что подобная же

---

[1]) Не есть ли это знаменитый венеціанскій „кораблик ъ"?
[2]) Venturi, o. c., II. Milano, 1902, fig. 209.
[3]) Ibid., fig. 236.
[4]) Kobell, o. c., Taf. 21.

фигура въ покрывалѣ два раза изображена въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Одинъ разъ она представляетъ самарянку, бесѣдующую съ Христомъ у колодца (табл. XXIV, 3), а другой разъ одну изъ дѣвъ израильскихъ, сопровождающихъ Богородицу во храмъ (табл. XV, 2).

Тѣмъ не менѣе, сохраняя общій съ венеціанскими фигурами характеръ, женскія фигуры Кахріэ-Джами не имѣютъ поверхъ своихъ покрывалъ петли и, такимъ образомъ, примыкаютъ къ болѣе древнему романскому типу. Во всемъ остальномъ покрывало остается прежнимъ, т. е. длиннымъ, спадающимъ внизъ въ ровныхъ складкахъ, а въ одномъ случаѣ, у фигуры въ Введеніи Богородицы во храмъ на покрывалѣ являются широкія полосы украшеній у шеи и по нижнему краю, что сближаетъ эту фигуру съ фигурами, изображенными въ мозаикѣ портала церкви св. Марка, покрывала которыхъ также украшены шитьемъ.

Эта типичная фигура, затѣмъ, настолько прививается въ искусствѣ XIV вѣка на востокѣ, что становится обычной въ Мистрѣ, въ Новгородѣ и въ болѣе поздней русской иконописи [1]), причемъ въ Волотовской церкви и на русскихъ иконахъ она крайне близко удерживаетъ венеціанскій типъ мозаикъ фасада.

Появленіе этой романской фигуры въ мозаикахъ Венеціи, возникшихъ не ранѣе первой половины XIII столѣтія, и въ болѣе позднихъ мозаикахъ Кахріэ-Джами сопровождается и другими крайне важными вліяніями романскаго, а затѣмъ готическаго стилей на венеціанскую и константинопольскую манеры. Въ общемъ составѣ формъ искусства тѣхъ мастеровъ, которые исполняли мозаики притвора храма св. Марка уже Тикканенъ указалъ на романское двойное окно дома и на романскій порталъ съ фигурой фараона, сидящаго внутри его (табл. II) [2]). Для поясненія можно прибавить, что фараонъ сидитъ такъ же, какъ сидитъ персонификація «Injustitia» у Джотто въ капеллѣ Скровеньи въ Падуѣ внутри вратъ города, но и этими чертами не ограничивается еще наплывъ западныхъ формъ въ венеціанскую манеру, а затѣмъ и въ константинопольскую.

Многія фигуры мозаикъ Кахріэ-Джами имѣютъ на головахъ короны особой формы, совершенно неизвѣстныя ранѣе въ византійскомъ искус-

---

[1]) Millet, Monuments byz. de Mistra, pl. 98, 3 (Вронтохіонъ), pl. 133 (ц. св. Софія). Н. П. Лихачевъ, Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія, Спб. 1906. II, табл. CCXXXV, 429; CXVIII, 209.

[2]) Tikkanen, o. c., 89.

ствѣ. Эти короны, на первый взглядъ фантастическія, при ближайшемъ разсмотрѣніи оказываются заимствованными изъ романскаго и готическаго искусства. Въ Кахріэ-Джами эти короны украшаютъ головы пророковъ въ куполѣ и представляютъ романо-готическій вѣнецъ съ выступающими поверхъ него длинными фигурными зубцами, загнутыми впередъ и на сторону такъ, что видны внутреннія части этихъ зубцовъ. Такія короны носятъ въ романскихъ миніатюрахъ, рельефахъ и въ романской круглой пластикѣ цари, волхвы [1]), персонификаціи добродѣтелей, пророки. Эти короны, извѣстныя вообще въ карловингскомъ и романскомъ искусствѣ, но неизвѣстныя въ византійской миніатюрѣ, изображены у Пьетро Каваллини у волхвовъ въ композиціи поклоненія ихъ младенцу Христу въ мозаикѣ S. Maria in Trastevere [2]), причемъ зубцы коронъ переданы перспективно, какъ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Такія же короны имѣютъ волхвы, Иродъ и Иродіада въ мозаикахъ крещальни собора св. Марка 1342 г. (табл. XXIII, 1 и XXVII). Хотя нѣкоторыя части этой мозаики были реставрированы, но формы коронъ остались нетронутыми.

Употребленіе романо-готическихъ коронъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, однако, ограничено лишь одними фигурами царей и пророковъ. Замѣчательно, что въ композиціи поклоненія волхвовъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами волхвы не имѣютъ коронъ, а небольшія шапочки, представляющія перерожденіе прежнихъ болѣе древнихъ фригійскихъ шапокъ. Надѣленіе волхвовъ царскими коронами стоитъ въ зависимости отъ почитанія ихъ въ качествѣ царей и почитанія короны одного изъ нихъ—Мельхіора—по преимуществу на западѣ [3]). Востокъ навсегда остался хранителемъ древняго почитанія ихъ, какъ волхвовъ, маговъ, и потому отсутствіе коронъ у волхвовъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами представляетъ одну изъ замѣчательныхъ чертъ константинопольской манеры въ отличіе отъ венеціанской.

Наконецъ, послѣднее и, быть можетъ, не менѣе важное свойство мозаикъ Кахріэ-Джами состоитъ въ измѣненіяхъ, внесенныхъ въ раздѣлку фигуръ при ихъ развертываніи на плоскости.

Фигура въ общемъ строится по старому иконографическому преданію, извѣстному еще въ византійскомъ искусствѣ XI—XII вѣка зрѣ-

---

[1]) H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Litteratur und Kunst, Leipzig 1909, II, 128.

[2]) Venturi, o. c. V, fig. 118. Особенно въ Библіи Бѣдныхъ, см. Laib und Schwarz, Biblia Pauperum, Würzburg 1892, passim.

[3]) Kehrer, o. c., I, 76—7; II, 128.

лаго стиля, но въ это преданіе внесены новые, неизвѣстные ранѣе пріемы исполненія.

1) Фигура строится перспективно, т. е. въ рельефѣ, а не плоско. Въ этомъ отношеніи особенно важны фигуры пророковъ въ куполѣ. Ихъ одежды облекаютъ тѣло такъ, что примѣненіе одной изъ двухъ указанныхъ ранѣе точекъ зрѣнія—повышенной, или пониженной—ясно показано въ самомъ исполненіи одеждъ. Хитоны и гиматіи цѣлаго ряда фигуръ падаютъ за спинами внизъ въ видѣ колокола, показывая внутреннія части свои, видимыя за ногами фигуръ, и позволяя видѣть значительную часть голеней. Въ этихъ фигурахъ ясно стремленіе примѣнить точку зрѣнія снизу, какъ и въ изображеніяхъ перекладинъ и разныхъ архитектоническихъ сооруженій въ потолкахъ со сложными композиціями. Въ рядѣ другихъ фигуръ, наоборотъ, одежды низко падаютъ къ ступнямъ ногъ, закругляются здѣсь по линіи подола и скрываютъ голени, вслѣдствіе чего фигура является передъ зрителемъ видимой не въ упоръ, а съ болѣе повышенной точки зрѣнія. Къ числу такихъ же чертъ перспективнаго исполненія частей фигуры принадлежатъ показанныя сбоку вѣтви перекрестья нимба у Христа, видимыя съ внутренней своей стороны, и притомъ всегда снизу. И это свойство фигуръ, неизвѣстное ранѣе, какъ и перспективное строеніе зданій, не можетъ считаться особенностью искусства XIV столѣтія въ Византіи, такъ какъ пріемы изображать перспективно фигуру явились на итальянской почвѣ ранѣе мозаикъ Кахріэ-Джами и нашли себѣ выраженіе въ трактатѣ Ченнино Ченнини. Весьма примѣчательно, что этотъ мастеръ, давая правила изображать зданія въ перспективѣ и требуя, чтобы верхніе карнизы падали внизъ, а нижніе поднимались вверхъ, такъ, чтобы зданія перспективно сокращались, обращаетъ особенное вниманіе своихъ учениковъ на то, что эти пріемы должны соблюдаться въ такой же мѣрѣ для зданій, въ какой они соблюдаются для фигуръ. Изъ этого слѣдуетъ, какъ показываетъ ранѣе приведенное мѣсто трактата, что и въ изображеніи фигуръ должны приниматься въ разсчетъ сокращенія рельефныхъ линій, и что этотъ пріемъ для Ченнино являлся азбукой при исполненіи фигуръ и зданій. Что этотъ пріемъ исполненія фигуръ явился ранѣе XIV вѣка, на это будетъ указано при разборѣ мозаикъ XIII вѣка въ соборѣ св. Марка въ Венеціи; пока же отмѣчу другое новое свойство фигуръ.

2) Складки одеждъ также исполняются перспективно и въ значительномъ рельефѣ, становятся очень сложными и безпокойными, съ ломанными и острыми углами. Сравнительно простая и уравновѣшенная система складокъ византійскихъ мозаикъ XI—XII столѣтій, извѣстная

въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго собора, монастыря Дафни, св. Луки въ Фокидѣ и др., еще передающая движеніе античной фигуры, здѣсь рѣзко мѣняется. Эти мелкія, ломанныя, острыми углами выступающія на контурахъ фигуръ, висящія, или развѣвающіяся по вѣтру складки чужды въ такихъ чертахъ византійскому искусству зрѣлаго стиля. Внесенныя въ строгую по своему преданію драпировку византійской фигуры зрѣлаго стиля, онѣ значительно измѣняютъ ея типическій видъ и, по существу, образуютъ новый варіантъ древней фигуры. Эти измѣненія, равно какъ и источники ихъ, могутъ быть выяснены лишь путемъ широкаго историко-художественнаго анализа.

Изъ частностей драпировки фигуръ византійскаго искусства всегда обращаетъ на себя вниманіе конецъ одежды фигуръ, находящихся въ движеніи. Этотъ конецъ развѣвается по воздуху у архангела Гавріила въ композиціяхъ Благовѣщенія, у святыхъ всадниковъ Георгія и Димитрія и у др. Въ XI—XII столѣтіяхъ этотъ конецъ плаща пріобрѣтаетъ вздутую форму колокола, которую я поставилъ въ связь съ вліяніемъ восточнаго стиля, именно сассанидо-персидскаго, такъ какъ именно въ этой формѣ онъ встрѣчается на Керченской пиксидѣ, на сассанидскихъ сосудахъ и на коптскихъ тканяхъ разнаго времени [1]). У фигуръ мозаикъ Кахріэ-Джами этотъ развѣвающійся конецъ плаща чрезвычайно рѣзко измѣнилъ свою форму и представляетъ широкую, брошенную по вѣтру часть плаща съ нѣсколькими надутыми вѣтромъ поверхностями, причемъ края его изрѣзаны угловатыми складками, открывающими внутренность надутаго конца. Такимъ онъ является у Іоакима, несущаго младенца Марію къ первосвященнику (табл. XV, 1), у апостола Андрея, идущаго вслѣдъ за Іоанномъ въ композиціи Явленія Христа народу (табл. XVIII, 4), и во множествѣ другихъ случаевъ. Иногда онъ сопровождаетъ фигуру сзади, а иногда вздымается вѣтромъ впереди идущей фигуры, какъ, напримѣръ, у дѣвы, выходящей изъ дома Іосифа (табл. XV, 2), или у Іакова младшаго. Особенно типичный видъ принимаетъ этотъ конецъ у слуги, несущаго большой кувшинъ съ водою въ изображеніи брака въ Канѣ [2]). Иногда же этотъ конецъ принимаетъ видъ матеріи, распущенной зигзагами на подобіе гармоники съ показаніемъ рельефа каждой складки и внутренности ея. Если этотъ конецъ изображается у фигуръ сидящихъ, или стоящихъ, то онъ виситъ острыми

---

[1]) См. мою статью: „Три древне-христіанскихъ сосуда изъ Керчи“. Зап. И. Р. Арх. О-ва, V, 1892, 201—214.

[2]) Кахріэ-Джами, табл. XLVI.

и ровными складками внизъ, обычно позволяетъ видѣть его внутренность, т. е. является снова, какъ и раньше, въ рельефѣ.

Особенность этого развѣвающагося конца плаща и его историческая важность для стилизаціи фигуръ состоитъ въ томъ, что форма его все болѣе осложняется. Онъ развивается въ крайне сложную орнаментальную часть фигуры, пріобрѣтаетъ характеръ особаго красочнаго пятна, по размѣрамъ равнаго иногда самой фигурѣ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ превосходитъ своимъ ясно выраженнымъ движеніемъ по вѣтру и ломанными безпокойными складками свой болѣе ранній прототипъ, извѣстный въ византійскомъ искусствѣ зрѣлаго стиля, но въ такихъ очертаніяхъ неизвѣстенъ въ византійскомъ искусствѣ ранѣе мозаикъ Кахріэ-Джами. Однако, этотъ развѣвающійся конецъ плаща хорошо представленъ въ мозаикахъ храма св. Марка, какъ въ притворѣ, такъ и позднѣе въ росписи крещальни 1342 г. Среди различныхъ сходныхъ формъ складокъ въ мозаикахъ притвора изъ жизни Моисея находится и конецъ волнующагося плаща, въ точности повторенный въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Моисей, защищающій стада дочерей Іофора отъ пастуховъ, идетъ вправо отъ зрителя а впереди него развѣвается большой конецъ плаща съ зубчатыми краями, съ надутыми вѣтромъ верхними частями (табл. II), какъ у дѣвы въ упомянутой выше мозаикѣ Кахріэ-Джами (табл. XV, 2). У Моисея, убивающаго египтянина, этотъ же конецъ плаща развѣвается уже за спиной. И видъ, и строеніе этого раздутаго вѣтромъ плаща, и его примѣненіе впереди идущей фигуры и за ея спиной предваряютъ здѣсь мозаики Кахріэ-Джами; но впервые онъ явился не здѣсь.

Сильное движеніе складокъ и рѣзкое, уродливое движеніе фигуръ уже давно отмѣчено въ карловингской миніатюрной живописи. По наслѣдію оно перешло въ романское искусство и въ миніатюру. Конецъ развѣвающихся одеждъ у Христа въ композиціи Вознесенія въ знаменитомъ Бамбергскомъ евангеліи 1014 г. [1]) представляютъ такія близкія и родственныя формы складокъ (табл. XXI, 3) со складками одеждъ мозаикъ собора св. Марка, что новыя измѣненія, внесенныя въ драпировку фигуръ, слѣдуетъ искать въ области романскаго, а не византійскаго искусства. Историческія формы этой раздѣлки одеждъ въ романскомъ искусствѣ представляютъ рисунки Бенедикціонала св. Этельвольда XI в. библіотеки герцога Девонширскаго [2]). Формы раздѣлки одеждъ на миніа-

---

[1]) Kobell, o. c., Taf. 15.

[2]) J. Gage, A dissertation on St. Aetelwold's Benedictional, an illuminated ms of the 10 th. century. Archaeologia, XXIV, 1832, 1—46, pl. XXI.

тюрахъ этой замѣчательной рукописи я потому называю историческими, что ихъ романскій стиль, столь близко стоящій къ стилю карловингскихъ рукописей въ раздѣлкѣ одеждъ, не только вошелъ въ составъ формъ византійскаго стиля мозаикъ притвора св. Марка въ Венеціи, но съ замѣчательной послѣдовательностью заимствованъ и удержанъ нѣкоторыми художественными стилями русской иконописи.

Въ композиціи увѣренія Ѳомы этой рукописи по сторонамъ фигуры Христа находятся два развѣвающихся конца съ зигзагообразными краями (табл. XIX, 1) [1]). Въ композиціи Вознесенія Христова такіе же два волнующіеся конца вздымаются по сторонамъ его фигуры, а одинъ сложный по формѣ конецъ плаща развѣвается за спиной Христа въ композиціи сошествія во адъ [2]). Вся эта рукопись такъ типична своимъ романскимъ стилемъ, раздѣлкой одеждъ острыми, ломанными, сложными и безпокойными складками, что на ряду съ библіей св. Павла является однимъ изъ драгоцѣнныхъ памятниковъ романскаго стиля, воспринятаго и оживленнаго готикой. Уже какъ готическая форма, этотъ конецъ развѣвающагося плаща дошелъ до времени Леонардо да Винчи и развѣвается большимъ угловатымъ красочнымъ пятномъ за спиной Христа въ картинѣ Воскресенія Христова, приписываемой Леонардо. Два развѣвающіеся конца въ формахъ почти чисто-романскихъ, колеблясь по сторонамъ, изображены на замѣчательной русской иконѣ Покрова пресв. Богородицы Музея Александра III № 2106, около фигуры Богородицы. Эта икона замѣчательна притомъ своимъ подборомъ притушенныхъ ровныхъ красокъ и формами романскихъ облаковъ [3]).

Для исторіи формъ мозаикъ собора св. Марка и Кахріэ-Джами, быть можетъ, еще важнѣе то обстоятельство, что этотъ конецъ плаща въ наиболѣе ясной и уравновѣшенной формѣ является въ живописи верхней церкви св. Франциска въ Ассизи, приписываемой то Чимабуэ, то другимъ мастерамъ, и въ мозаикахъ крещальни св. Марка 1342 года. Значительная натуральность складокъ конца плаща у Авраама въ композиціи жертвоприношенія Исаака (табл. XX, 1) говоритъ о тѣхъ же стремленіяхъ къ наблюденію природы, какъ и въ горномъ ландшафтѣ. Конецъ плаща у Авраама выполненъ очень нѣжно и тщательно, складки его болѣе живо волнуются, но его надутыя вѣтромъ части и его сложность, затѣмъ его форма загибающагося сбоку куска матеріи, при сравненіи съ указанными формами концовъ одеждъ Бенедикціонала св. Этель-

---

[1]) Gage, o. c., pl. XXII.
[2]) Ibid., pl. XI.
[3]) Русская икона, 1914, I, рис. 23—25.

вольда, доказываютъ, что въ основаніи раздѣлки этого конца складками и буфами лежитъ романскій прототипъ (ср. табл. XIX, 1). Въ мозаикахъ Кахріэ-Джами къ формѣ этого конца очень близокъ конецъ одежды Іоакима, несущаго Богородицу младенца къ іереямъ (табл. XV, 1). Еще ближе къ формамъ развѣвающагося конца мозаикъ Кахріэ-Джами стоятъ распущенные внизъ концы плащей пророковъ мозаикъ крещальни 1342 г., гдѣ, напримѣръ, эти концы, ниспадая, открываютъ свою внутренность, имѣютъ зигзагообразныя складки по краямъ и острыми концами обращены внизъ (табл. XXVIII, 1). Слѣдуетъ отмѣтить, что въ мозаикахъ исполненіе складокъ значительно грубѣе и болѣе безжизненно, чѣмъ во фресковой живописи.

Указанныя черты вліянія романскаго стиля въ мозаикахъ собора св. Марка, имѣющія, какъ мнѣ кажется, особенное значеніе для опредѣленія первой венеціанской манеры, а въ связи съ ней и новой константинопольской манеры, однако, идутъ значительно глубже и не ограничиваются одпѣми складками въ раздѣлкѣ одеждъ. Романскія черты мозаикъ притвора храма св. Марка съ изображеніями изъ жизни Моисея, мозаики надъ входомъ съ изображеніемъ перенесенія мощей св. Марка и мозаикъ крещальни 1342 г. прослѣживаются внутри ихъ стиля, имѣющаго, казалось бы, такой рѣзко выраженный характеръ византійскаго искусства. Однако, уже Тикканенъ указалъ на романскія черты мозаикъ притвора, хотя большею частью въ другихъ циклахъ, по преимуществу въ исторіи Іосифа. Онъ указалъ на скрещенныя ноги жены Пентефрія, Іосифа, затѣмъ, на балдахинъ или ворота съ трехчастной аркой, подъ которой сидитъ фараонъ, а также на круглое окно, на готизированную розетку въ одномъ изъ куполовъ ц. св. Марка и, наконецъ, на рѣзкое измѣненіе характера лицъ фигуръ, утерявшихъ византійскую типичность [1]). Всѣ эти наблюденія мнѣ кажутся очень вѣрными, мѣткими, и должны быть приняты въ расчетъ при изученіи венеціанско-византійской манеры.

Однако, при ближайшемъ изученіи другихъ чертъ этой манеры, оказывается, что византійскія формы лишь уравновѣшиваютъ романскія порывистыя и часто безобразныя движенія и сами пріобрѣтаютъ новую жизнь. Фигуры болѣе оживленно жестикулируютъ и движутся, устремляютъ другъ на друга глаза, въ ихъ позахъ нѣтъ строгой неподвижности византійскаго искусства XI—XII вѣковъ, и, даже болѣе того, въ мозаикахъ притвора съ изображеніями изъ жизни Моисея и, особенно,

---

[1]) Tikkanen, o. c., 87—88, 89—90, Taf. VII, 46.

въ крещальнѣ многія разнузданныя движенія романскаго искусства переведены на нѣжный языкъ готики.

Та фигура фараона въ композиціи нахожденія младенца Моисея въ Нилѣ (табл. II), которая показалась Тикканену такъ мало царственной [1]), крайне важна въ указанномъ отношеніи. Фараонъ, одѣтый въ византійскій лоръ и держащій скипетръ, манерно склоняя голову вправо отъ зрителя, поворачиваетъ торсъ влѣво и выступаетъ впередъ, скрещивая ноги въ томъ характерномъ изворотѣ тѣла, которымъ начинается оживленіе фигуръ въ готической живописи и пластикѣ. Такая фигура, но еще въ романскомъ угловатомъ стилѣ, извѣстна, однако, значительно ранѣе, въ упомянутомъ уже Бамбергскомъ евангеліи 1014 г., гдѣ почти во всѣхъ своихъ линіяхъ фигура фараона развернута въ образѣ танцующей Иродіады (табл., XXI, 1) [2]). Однако, эта фигура не принадлежитъ изобрѣтательности романскаго искусства, а перешла сюда, повидимому, изъ области византійскаго искусства, сохранившаго по наслѣдію еще античную фигуру танцующей дѣвушки. Въ романскомъ искусствѣ эта фигура пріобрѣтаетъ угловатый, рѣзкій и даже неистовый видъ, а въ готикѣ получаетъ манерный, дѣланный и напряженный видъ. Не говоря о раннихъ прототипахъ ея въ античномъ искусствѣ, а затѣмъ, въ рукописи Козьмы Индикоплова и во множествѣ другихъ, укажу на рукописи октотевховъ, гдѣ можно видѣть точно такъ же развернутую фигуру танцующей дѣвушки, исполняющей религіозную пляску [3]). Иногда и мужская фигура въ византійскомъ искусствѣ развертывается въ подобной же позѣ, но менѣе оживленной и, во всякомъ случаѣ, лишенной того готическаго изгиба, который такъ выразительно придаетъ готическую манерность фигурѣ фараона [4]). Въ романскихъ рукописяхъ XII в., изслѣдованныхъ А. Газелофомъ, именно, въ Штутгартской псалтири ландграфа Тюрингенскаго, можно видѣть стоящаго въ той же позѣ одного апостола (безъ имени), но его фигура развернута въ обратную сторону. Въ другихъ рукописяхъ въ такой же позѣ изображены апостолъ Петръ, Христосъ, Адамъ въ композиціи изгнанія изъ рая и, особенно, архангелъ Михаилъ, поражающій дракона [5]). Эта же фигура господствуетъ и въ романской пластикѣ Франціи, Германіи, Италіи, гдѣ

---

[1]) O. c., 79: „Die sehr wenig königliche Figur Pharao's“.

[2]) Kobell, o. c, Taf. 9.

[3]) Ѳ. И. Успенскій, Константинопольскій Серальскій кодексъ Осмикнижія. Изв. Р. Арх. Инст. въ Константинополѣ, XII, 1907. Атласъ, табл. XXII, 121.

[4]) Ibid., табл. XXII, 121.

[5]) A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, Strassburg 1897, Taf. I, 4; XXXI, 70. XXXIV. 76; XXXVIII. 86; XLIV, 104.

она приспособляется также для разныхъ нуждъ, то для фигуръ стоящихъ апостоловъ [1]), то пророка Давида, то Адама (табл. XXVI, 1), то, наконецъ, для Христа, слетающаго во адъ, напримѣръ, на такъ называемыхъ Корсунскихъ дверяхъ въ Новгородѣ, гдѣ перекрещенныя ноги Христа и поднятая рука съ копьемъ могутъ считаться первыми чертами, отложившимися впослѣдствіи на фигурѣ возлетающаго Христа въ композиціяхъ итальянскаго ранняго барокко. Готическій изгибъ тѣла, уже ясно выраженный въ фигурѣ фараона, доказываетъ присутствіе ранняго готическаго вліянія на мозаичиста притворовъ храма св. Марка. Такимъ же готическимъ видомъ отличается и фигура дочери фараона, сантиментально склоняющая голову влѣво отъ зрителя и отставляющая лѣвую ногу вправо отъ зрителя. Этимъ же готическимъ оживленіемъ проникнута фигура матери, несущей на плечахъ ящикъ съ Моисеемъ. Ея тѣло сухощаво и удлинено.

Но что еще примѣчательнѣе, исполненіе одеждъ уже въ этихъ мозаикахъ стоитъ въ связи съ помѣщеніемъ фигуръ высоко надъ головою зрителя и разсчитано на разсматриваніе снизу. Здѣсь можно видѣть одежды, падающія у ногъ фигуръ за спинами перспективно, открывая свои внутреннія части, доступныя взору снизу, какъ у фигуръ пророковъ въ Кахріэ-Джами. Особенно интересны въ этомъ отношеніи для сравненія фигуры Моисея и слѣдующаго за нимъ израильтянина въ сценѣ изведенія воды въ пустынѣ (табл. I). Строгая замкнутость фигуръ въ мозаикахъ притвора вообще исчезла. Моисей, свободно ступая вправо, повертываетъ торсъ и голову къ пастуху. Лица не имѣютъ рѣзкихъ и угрюмыхъ линій, происходящихъ отъ стремленія обозначать скулы, лобныя части, а кажутся плоскими и открытыми и, вмѣстѣ съ тѣмъ, полными, почти квадратными и болѣе грубыми.

Эта новая жизнь, проникшая въ традиціонныя линіи византійскихъ, болѣе утонченныхъ и одухотворенныхъ фигуръ, еще рѣзче и осязательнѣе въ мозаикахъ крещальни 1342 г. Здѣсь уже приходится считаться съ ясно обозначившимися стихіями новыхъ стилей, проникающихъ въ византійскую манеру, измѣняющихъ ее, но еще не соединившихся внутри ея въ одно цѣльное по стилю искусство. Композиція, иконографическая тема воспроизводятъ традиціонныя черты богатаго византійскаго наслѣдія, но въ исполненіи фигуръ, ихъ частностей, въ измѣненіяхъ старой византійской манеры, уже крайне ярко видно вліяніе романскаго и готическаго стилей. Нѣкоторыя формы живописи крещальни такъ важны и

---

[1]) A. Michel, Histoire de l'art, I, 2, Paris 1905, fig 348, pl. VII.

поучительны именно съ этой стороны для пониманія формъ новой византійской константинопольской манеры, а вслѣдствіе этого и для пониманія формъ русской иконописи и живописи XIV и XV вѣковъ, что является необходимымъ остановиться на росписи крещальни подробнѣе, чѣмъ это дѣлается обыкновенно. Тести не затронулъ вопросовъ стиля и иконографіи крещальни, какъ и его предшественники, и только у Саккардо собраны кое-какія данныя, касающіяся этой росписи, о чемъ рѣчь будетъ ниже.

Со словъ Фр. Сансовино и П. Пачауди принято считать, что мозаики крещальни возникли по почину дожа Андреа Дандоло [1]). Пачауди, однако, предостерегалъ отъ возможности относить всѣ мозаики ко времени дожа Андреа Дандоло и къ 1343 году, указанному Сансовино, и, опираясь на извѣстныя ему мнѣнія знатоковъ древности, нѣкоторыя мозаики крещальни считалъ на 70 лѣтъ древнѣе. Однако, мнѣ кажется, что Пачауди, равно какъ и его современники, ошибались. Стиль мозаикъ крещальни очень выдержанъ и однороденъ. Мастера, исполнявшіе ихъ, несомнѣнно, находились подъ вліяніемъ новыхъ формъ живописи Пизы и Сіены XIV столѣтія и стремились соединить эти новыя формы со стилемъ греческой манеры, причемъ въ ихъ искусствѣ отложились также древне-романскія и новыя готическія теченія. Во всей росписи греческая манера еще сохраняетъ священныя, лучше сказать, іератическія формы византійскихъ образовъ, передавая иногда даже уродливыя черты фигуръ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ иныхъ фигурахъ, рядомъ стоящихъ, встрѣчаются такія особенности, которыя способны вызвать въ памяти образы сіенскаго и пизанскаго искусства XIV столѣтія, или искусства Испанской капеллы въ Римѣ, стиль живописи которой, равно какъ и языкъ формъ, связаны съ сіенскимъ и пизанскимъ искусствомъ этого времени.

Пиръ Ирода особенно богатъ этими особенностями (табл. XXIII, 1). Танцующая Иродіада напоминаетъ уже не византійскія танцующія фигуры дѣвушекъ, а готическія и романскія (табл. XXI, 2). Она держитъ блюдо надъ своей головой лѣвой рукой, вслѣдствіе чего нѣсколько напоминаетъ своей фигурой, а затѣмъ и самой позой фигуру Бамбергскаго

---

[1]) P. Paciaudi, De cultu S. Iohannis Baptistae antiquitates christianae, Romae 1755, 57: Basilicae de mari adiacet Baptisterium, cuius testudini, vermiculatis figuris exornandae, etsi effusa beneficentia, et magno sumptu plurimum elaboravit Andreas Dandolus Dux anno MCCCXLIII (Vide: „Venezia descritta da Francesco Sansovino, lib. II. Venezia, 1581), attamen a vero aberraret longissime quisquis universum illud sectilium opus ad eam referret aetatem. Plura ante annos septingentos fabrefacta antiquitatum periti contuendo conspiciendoque animadvertent.

евангелія (табл. XXI, 1), также поднявшую руку надъ головой, но она является болѣе уравновѣшенной и изящной въ своемъ готическомъ движеніи. Ея торсъ слегка изгибается, шея открыта, венеціанскій богатый костюмъ возрожденія съ широкими висящими рукавами, съ мѣховой опушкой не только по рукавамъ, но и у разрѣзовъ платья внизу, обувь на высокихъ каблукахъ, великолѣпно передаетъ фигуру венеціанскаго свѣтскаго общества, знакомую мастеру въ обыденной жизни, а тонкія руки, плавныя линіи движенія, склоненная влѣво голова и скрещенныя въ танцѣ ноги даютъ ей стильное изящество готики.

Такова по существу и женская фигура сидящей за пиршествомъ царицы (табл. XXIII, 1). Въ ней менѣе рѣзко, но все же ясно выраженъ утонченный готическій женскій типъ, т. е. у нея высокій плоскій торсъ и готически развернутая въ разныхъ направленіяхъ фигура. Она нѣжно склоняетъ голову вправо отъ зрителя, а правую руку протягиваетъ въ обратную сторону. Иродъ и его собесѣдникъ болѣе напоминаютъ обычныя фигуры византійскаго болѣе ранняго искусства, такъ какъ первый имѣетъ императорскій лоратный нарядъ, какъ и фараонъ въ упомянутой выше мозаикѣ притвора, и высокую корону, въ родѣ короны св. Стефана, а второй типичную сѣдую голову и обычный нарядъ. Однако, фигура Ирода облечена въ ясныя готическія линіи. Его высокій торсъ, угловато выдвинутая локтемъ влѣво рука у груди, склоненная влѣво отъ зрителя голова указываютъ на готическій пріемъ въ изображеніи фигуры. Прислуживающій мальчикъ одѣтъ въ куртку съ рядомъ пуговицъ и въ сѣро-лиловое трико, плотно облекающее ноги. Лишь старческая фигура собесѣдника Ирода кажется наиболѣе архаичной, но ей нельзя отказать все же въ извѣстной свободѣ движеній рукъ, поворота головы и тѣла. Фантастическое сооруженіе справа, изъ котораго идетъ юный служитель съ блюдомъ очень напоминаетъ своимъ перспективнымъ исполненіемъ такія же сооруженія мозаикъ Кахріэ-Джами, гдѣ можно указать въ отдѣльности и открытый коробовый сводъ и падающую внизъ широкую полосу бордюра, какъ въ композиціи врученія пурпура дѣвамъ (табл. XVII, 2), или, особенно, въ композиціи возвращенія Богородицы въ домъ Іосифа, гдѣ повторяются колонны, листья аканѳа въ качествѣ рѣзныхъ украшеній перилъ, вплоть до двухъ точекъ зрѣнія, и гдѣ сооруженіе это повторено почти во всѣхъ частностяхъ [1]). Эта въ высшей степени важная своими отдѣльными чертами композиція пира

[1]) Кахріэ-Джами, табл. XXX.

пріобрѣтаетъ еще бóльшую историческую важность при сравненіи ея съ изображеніемъ пира въ монастырѣ (по Слову о нѣкоемъ игуменѣ), изображеннаго въ новгородской церкви села Волотова, о чемъ будетъ сказано при обзорѣ нѣкоторыхъ формъ живописи новгородскаго искусства XIV столѣтія.

Другая композиція, принесеніе главы Іоанна Крестителя дочерью Ирода своей матери (табл. XXIII, 2), еще болѣе важна своимъ смѣшеніемъ формъ готическихъ и византійскихъ. Фигура дочери Ирода здѣсь еще яснѣе обнаруживаетъ свое родство съ готическими фигурами итальянскаго возрожденія. Эта фигура явилась здѣсь какъ бы со стѣнъ Испанской капеллы. Въ образованіи фигуры виденъ новый пріемъ. Одежда плотно облекаетъ торсъ, обрисовывая грудь, и падаетъ широкими складками внизъ. У фигуры тонкія руки, открытая шея и распущенные длинные волнистые волосы, узкій разрѣзъ миндалевидныхъ глазъ — все это роднитъ ее съ тѣми женскими фигурами Испанской капеллы и сіенскихъ росписей, которыя такъ типичны для XIV столѣтія. Эта фигура буквально повторена въ готической рукописи Библіи бѣдныхъ Констанца XIV столѣтія, но подобныхъ ей въ готическомъ искусствѣ не перечесть [1]). Фигура царицы въ лоратномъ византійскомъ одѣяніи повторяетъ своимъ линейнымъ контуромъ фигуры аллегорій наукъ въ Испанской капеллѣ. Она сидитъ въ такой же позѣ, т. е. лицомъ къ зрителю, такъ же отставляетъ въ сторону угловатый локоть правой руки и держитъ эмблему власти у лѣваго плеча, причемъ правое колѣно ея выдвинуто въ сторону. Византійскій нарядъ, такимъ образомъ, облекаетъ силуэтъ фигуры уже новаго искусства. Женская фигура, стоящая слѣва отъ царицы, еще яснѣе передаетъ утонченность готической фигуры съ удлиненнымъ ростомъ, сухощавую и узкую, одежды которой сплошь въ ровныхъ падающихъ внизъ линіяхъ ложатся у ногъ нѣсколькими складками, обрисовывая немного отставленную въ сторону лѣвую ногу.

Въ этой композиціи, однако, слѣдуетъ отмѣтить наряду съ новыми чертами значительный архаизмъ въ исполненіи фона и околичностей, господствующій и во многихъ другихъ мозаикахъ собора св. Марка. Фигуры и зданія расположены на ровномъ золотомъ фонѣ, доходящемъ до самой линіи нижняго обрамленія, причемъ полосы земли для фигуръ и зданій, какъ и въ предыдущей композиціи, нѣтъ. Фигуры изображены какъ бы въ воздухѣ, хотя ступаютъ ногами довольно естественно, за исключеніемъ фигуры, наклонившейся

---

[1]) Laib und Schwarz, o. c., Taf. 15.

надъ тѣломъ Іоанна Крестителя, ставя одну ногу носкомъ въ пятку другой. Отсутствіе полосы земли повело къ тому, что темница Іоанна Крестителя въ нижней своей части срѣзана линіей обрамленія. Всѣ сооруженія, равно и гробъ Іоанна Крестителя, изображены съ верхней точки зрѣнія, какъ это было отмѣчено и въ нѣкоторыхъ композиціяхъ мозаикъ Кахріэ-Джами. [Эти особенности въ исполненіи даютъ понятіе о тѣхъ художественныхъ пріемахъ школы мозаичистовъ, работавшихъ въ XIV столѣтіи въ храмѣ св. Марка, при посредствѣ которыхъ они удерживали нѣкоторыя основныя требованія монументальной декораціи византійскаго искусства, вводя, однако, въ него новыя пріобрѣтенія искусства возрожденія и болѣе древняго романскаго искусства. Киворій за гробомъ Іоанна Крестителя подражаетъ обычнымъ византійскимъ формамъ его, но за царицей представлено романское фантастическое сооруженіе съ фронтономъ въ средней части и трехлепестковой аркой подъ нимъ. По сторонамъ фронтона изображены двѣ романскія башни съ высокими и узкими романскими окнами. Это обычный въ романскомъ искусствѣ входъ въ городъ, или ворота его, вблизи которыхъ сидитъ царица. Дверь, ведущая въ темницу Іоанна Крестителя, имѣетъ килевидную готическую арку.

Наиболѣе рѣзко раскрываетъ эти пріемы композиція Распятія (табл. III). Какъ и предыдущія двѣ композиціи, Распятіе помѣщено внутри большого люнета, обрамленнаго нѣсколькими полосами роскошнаго орнамента, столь близкаго по своимъ формамъ къ широкимъ обрамленіямъ мозаическихъ композицій въ Кахріэ-Джами. Ровный золотой фонъ тянется до стѣны, пробитой полуциркульными аркадами на четыреугольныхъ столбахъ романскаго типа. Выступающіе на верхней части стѣны зубцы показаны всѣ съ верхней точки зрѣнія и не совсѣмъ правильно, такъ какъ верхнія площади зубцовъ развернуты въ обратной перспективѣ. Толщина стѣны также показана съ верхней точки зрѣнія. Полосы земли нѣтъ, и фигуры стоятъ на продолженіи золотого фона и преклоняютъ колѣни по линіи нижняго обрамленія. Неестественность въ постановкѣ фигуръ видна въ томъ, что ступни ногъ часто касаются пьедесталовъ столбовъ, а иногда, какъ у ев. Марка, правая нога представлена какъ бы внутри арочнаго пролета, между тѣмъ какъ удаленіе стѣны за Голгоѳой съ Распятіемъ, равной двумъ третямъ высоты фигуръ, даетъ понятіе о стремленіи выразить значительную глубину.

Фигуры развернуты передъ зрителемъ по пріему архаической византійской живописи, т. е. не въ живомъ движеніи группъ, что̀ въ это время уже было достигнуто искусствомъ, а иконописно, въ одинъ рядъ,

причемъ каждая фигура занимаетъ свое особое мѣсто, не соприкасаясь съ другой. Въ расположенiи фигуръ проведена обычная симметрiя, уже нарушенная въ Распятiяхъ драматическаго характера Чимабуэ, Джотто, Дуччiо, но здѣсь сохраненная во всей неприкосновенности, какъ прiемъ тогдашней «maniera greca». Однако, эта греческая манера явно стремится къ улучшенiямъ и къ усвоенiю новыхъ формъ итальянской живописи XIV столѣтiя. У стоящей Богородицы лицо, на которомъ видна скорбь отъ плача, руки ея съ сжатыми пальцами подняты къ груди, замѣнивъ собою прежнiй жестъ моленiя. Этотъ жестъ скорби извѣстенъ и ранѣе, напримѣръ, во фрескѣ XIII столѣтiя въ Тревизо, гдѣ въ Распятiи повторенъ не только этотъ жестъ Богородицы, но и плачущiе ангелы, только въ другихъ позахъ [1]). Iоаннъ, склонившiй свою голову на ладонь правой руки по иконописному древнему прiему, также плачетъ, фигура его не стоитъ прямо, а дѣлаетъ шагъ по направленiю ко кресту. Болѣе иконописны и безразличны въ своей стильной сухости фигуры ев. Марка и Iоанна Предтечи. Но въ эту общую иконописную манеру внесены новыя фигуры, доказывающiя, что въ искусствѣ мастеровъ соединялись разные стили.

Предъ Распятiемъ склонились на колѣни самъ заказчикъ росписи, дожъ Андреа Дандоло, его великiй канцлеръ, Рафаино Карезини, и неизвѣстный человѣкъ въ монашеской одеждѣ, гармонично замыкая всю композицiю. Ихъ фигуры выполнены въ томъ же готическомъ плоскомъ стилѣ, что и пляшущая Иродiада и другiя указанныя фигуры. Своимъ болѣе жизненнымъ, хотя все же условнымъ видомъ, онѣ рѣзко нарушаютъ иконописный стиль всей композицiи. Условность этихъ портретныхъ фигуръ проявляется въ строгомъ силуэтномъ профилѣ не только лицъ, но и одеждъ. Однако, эти лица выполнены съ замѣчательной утонченностью. Профили головъ не только правильны, но и жизненны, полны внутренняго оживленiя и благоговѣнiя, и каждая голова имѣетъ несомнѣнные признаки портретности. Вверху надъ перекрестьями Распятiя летятъ два ангела, закрывающiе лица бѣлыми платами, т. е. плачущiе, какъ въ итальянскихъ Распятiяхъ XIII столѣтiя. Фигуры ихъ сокращены сообразно съ греческой манерой XIII столѣтiя.

Венецiанскiе костюмы въ сильныхъ и яркихъ краскахъ выдѣляютъ эти фигуры изъ числа священныхъ фигуръ композицiи Распятiя. Ихъ головные уборы чисто-бытовые, одежды также. При всемъ однообразiи позъ, повторенныхъ три раза совершенно одинаково, въ поднятыхъ

---

[1]) Фотогр. Alinari № 18831.

вверхъ головахъ, въ молитвенно сложенныхъ рукахъ видна извѣстная свобода, вытекающая изъ непосредственнаго наблюденія природы того оригинала, съ котораго были выполнены эти фигуры. Въ самомъ исполненіи ихъ есть особенности, которыхъ нѣтъ въ исполненіи другихъ фигуръ. Такъ, одежды канцлера Карезини и неизвѣстнаго монаха выдѣлены въ главныхъ частяхъ бѣлыми контурами, которые изгибаются сообразно расположенію складокъ—особенность, извѣстная уже у Дуччіо. Сравнительно съ этимъ уже натуральнымъ исполненіемъ одеждъ портретныхъ фигуръ, одежды остальныхъ фигуръ кажутся древними схемами, хотя и въ нихъ внесены черты готическаго стиля. Нѣжно и тонко обозначенное въ ломанныхъ линіяхъ препоясаніе Христа исполнено въ перспективныхъ складкахъ, причемъ на правой сторонѣ отъ колѣна Христа виситъ тотъ характерный конецъ одежды, который обыченъ у фигуръ этого времени. Слѣва эти складки представляютъ цѣлую систему зигзаговъ. Готическія изломанныя складки одеждъ соединяются въ этой мозаикѣ съ раздвоенной Голгоѳой, имѣющей нѣсколько расколотыхъ вершинъ, выполненной въ духѣ и стилѣ ступеньчатыхъ горъ пейзажа этой эпохи, въ то время, какъ ранѣе она обыкновенно представляетъ собой небольшой холмикъ.

Источники этого новаго готическаго стиля, проникающаго роспись капеллы Іоанна Крестителя, частью находятся въ сіенскомъ и пизанскомъ искусствѣ, а частью могутъ быть указаны въ самомъ венеціанскомъ искусствѣ, перешедшемъ къ готикѣ. Можно было бы указать множество аналогій для портретныхъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ этого времени въ искусствѣ Италіи и самой Венеціи, но наиболѣе важной и рѣшающей можетъ считаться фигура Франческо Дандоло на иконѣ, украшавшей его надгробный памятникъ и теперь хранящейся въ церкви S. Maria della Salute въ Венеціи (таб. XXII, 1). Эту икону Тести съ бо́льшимъ основаніемъ, чѣмъ другіе изслѣдователи, относитъ ко времени смерти дожа Франческо Дандоло, т. е. къ 1339, или 1340 году [1]). Здѣсь фигуры колѣнопреклоненныхъ дожа и его жены входятъ въ составъ композиціи, выполненной въ стилѣ, находящемся подъ непосредственнымъ общимъ вліяніемъ Пизы и Сіены. Фигура св. Елизаветы близко напоминаетъ, напримѣръ, типы отшельницъ въ извѣстной композиціи «Жизни отшельниковъ» пизанскаго Кампо-Санто угрюмымъ видомъ своего лица и согбенной фигурой. Несмотря на то, что въ мозаикѣ и на картинѣ изображены два разныхъ дожа, типъ колѣнопреклоненной

---

[1]) Testi, o. c., I, 150. 154.

фигуры въ силуэтномъ профилѣ остается до такой степени однороднымъ въ обоихъ случаяхъ, что кажется близкимъ повтореніемъ одной и той же фигуры. На иконѣ, однако, фигура дожа естественно сливается со всѣми остальными фигурами, выполненными въ томъ же новомъ стилѣ готической живописи, между тѣмъ какъ на мозаикѣ она кажется вкрапленной въ стиль греческой манеры. Притомъ на иконѣ фигура дожа изображена съ большей свободой и широтой, его ноги выдвинуты дальше, чѣмъ на мозаикѣ, гдѣ онѣ какъ бы срѣзаны, вслѣдствіе чего фигура получила сокращенный видъ. Мантія болѣе плавно спадаетъ къ ногамъ, и вся фигура отличается болѣе свободными и плавными линіями одеждъ.

Прекрасная икона Распятія въ музеѣ Корреръ въ Венеціи представляетъ значительное сходство съ мозаическимъ образомъ Распятія и отличается замѣчательнымъ усовершенствованіемъ греческой манеры. Тести, мнѣ кажется, не совсѣмъ вѣрно оцѣнилъ эту икону, ища въ ней вліянія стиля мозаичистовъ [1]). Искусство мозаичистовъ онъ оставилъ безъ художественнаго анализа и понималъ это искусство какъ бы неподвижнымъ и вполнѣ опредѣлившимся, какъ искусство византійскаго стиля. Однако, предыдущій разборъ мозаикъ притворовъ храма св. Марка и крещальни показалъ, что въ этотъ стиль входятъ новыя черты западнаго романскаго и готическаго стилей. Греческая манера этихъ мозаикъ переродилась подъ вліяніемъ новыхъ формъ живописи XIII и XIV столѣтій. Упомянутая икона Распятія въ музеѣ Корреръ важна тѣмъ, что въ ней новыя формы живописи преобладаютъ. Правда, фигуры расположены всѣ въ одинъ рядъ, но старый стиль греческой манеры удержанъ, какъ иконописный пріемъ только для Распятія съ предстоящими Богородицей и Іоанномъ, а рядомъ стоящіе блаженный Августинъ, св. Екатерина и св. Николай представляютъ изящныя готическія фигуры, ростомъ въ вышину креста, и выдѣляются своей новой живописной манерой еще сильнѣе, чѣмъ фигура дожа Дандоло и его товарищей въ мозаикѣ крещальни. Любопытно, что для фигуры апостола Андрея, стоящаго слѣва отъ св. Августина, вновь воскресаетъ священная древняя греческая манера, и стиль, въ которомъ выполнена эта фигура, совпадаетъ со стилемъ средней группы, т. е. Распятія съ предстоящими Богородицей и Іоанномъ. Въ самую греческую манеру указанныхъ фигуръ внесены замѣчательныя измѣненія и усовершенствованія. Голова

---

[1]) O. c., I, 120, 123. Подобное же Распятіе въ равеннской галлереѣ см. у Venturi, o. c., V, fig. 90.

Христа представляетъ формы, выработанныя въ школѣ Джотто, ноги и руки имѣютъ угловатыя сочлененія и худобу, какъ въ готикѣ. Фигуры Богородицы, Іоанна и апостола Андрея отличаются значительнымъ рельефомъ и красотой сложныхъ зигзагообразныхъ складокъ одеждъ. Еще болѣе свободы въ исполненіи фигуръ Распятія 1382 года, сдѣланнаго мозаикой и находящагося въ церкви Джованни и Паоло въ Венеціи. Здѣсь только фигура Іоанна нѣсколько намекаетъ на стиль греческой манеры, а остальныя фигуры, колѣнопреклоненный дожъ Морозини и его супруга, равно какъ и сама Мадонна принадлежатъ новому готическому искусству и выполнены въ стилѣ Джотто (приписывается кому-либо изъ Гадди) [1]).

Быть можетъ, еще поучительнѣе и важнѣе своимъ новымъ сплавомъ формъ роспись купола крещальни, такъ какъ нѣкоторыя формы ея являются исходными точками также для изученія формъ русской иконописи (табл. IV).

Въ серединѣ купола представленъ Іисусъ Христосъ, возносящійся въ кругломъ ореолѣ со звѣздами. Отъ внутренняго синяго круга этого ореола исходятъ лучи во второй голубой кругъ. По сторонамъ находятся два шестикрылыхъ херувима, а вокругъ ореола представлены девять ангеловъ со свѣточами. Фигуры этихъ ангеловъ включены въ третій кругъ, обнимающій два первыхъ, что само по себѣ имѣетъ особую важность для иконографіи подобныхъ же композицій въ искусствѣ XIV—XV вѣка, напримѣръ, въ Сербской псалтири и въ русской иконописи. Христосъ благословляетъ обѣими руками, его нимбъ имѣетъ рельефное обозначеніе перекрестій, какъ и въ Кахріэ-Джами, а одежды такъ испещрены зигзагами складокъ справа, что новое готическое начало въ исполненіи ихъ не подлежитъ сомнѣнію. Ангелы, окружающіе ореолъ, не имѣютъ верхнихъ одеждъ, и только у двухъ боковыхъ видны нижнія одежды, покрывающія ихъ тѣла ниже живота и колѣни, видимыя у каждаго справа и слѣва изъ-за ореола. Позы всѣхъ этихъ ангеловъ даны въ готическихъ изгибахъ. Они то наклоняютъ головы въ стороны, то держатъ ихъ прямо, но изгибаютъ тѣла вправо, или влѣво, скрывая ноги за ореоломъ, а нижній ангелъ, находящійся подъ ореоломъ, держащій, вмѣсто одного свѣточа, два, изображенъ въ ракурсѣ, грудью впередъ. Позы ангеловъ, формы свѣточей, характерный наклонъ головъ къ плечу—все это, какъ будетъ показано ниже, является исторически важнымъ для послѣдующей иконографіи. Осо-

---

[1]) Testi, o. c., I, 295, рис. на стр. 293.

бенно интересна поза ангела, изображеннаго грудью впередъ въ ракурсѣ. Уже въ Ашбурнгемскомъ пентатевхѣ изображенъ два раза ангелъ, слетающій на землю лицомъ къ зрителю, видимый по грудь, причемъ тѣло и ноги его развернуты вверхъ надъ его головой [1]). Но вообще фигура ангела, слетающаго внизъ грудью впередъ, или летающаго около Распятія, или въ композиціяхъ оплакиванія тѣла Христова (въ Падуѣ, въ капеллѣ Скровеньи), встрѣчается уже въ живописи верхней церкви въ Ассизи [2]), равно какъ и въ миніатюрахъ западныхъ рукописей.

Еще интереснѣе второй поясъ росписи купола. Здѣсь изображены девять чиновъ ангельскихъ, но въ такихъ новыхъ по мысли и исполненію образахъ, которые привлекаютъ къ себѣ вниманіе и своей иконографіей и чертами стиля. Иконографія чиновъ ангельскихъ во многомъ совпадаетъ съ западными представленіями о нихъ и съ Золотой легендой, а стиль—съ романскими и готическими живописными памятниками XIII—XIV вѣковъ.

Мнѣ неизвѣстно, чтобы кто-нибудь занялся изученіемъ иконографіи девяти чиновъ ангельскихъ, здѣсь изображенныхъ, съ тѣхъ поръ, какъ Дидронъ обратилъ на нихъ свое вниманіе и обѣщалъ дать особое изслѣдованіе о нихъ въ связи съ иконографіей чиновъ ангельскихъ въ византійскомъ искусствѣ. Смерть прервала его жизнь раньше, чѣмъ онъ могъ исполнить свое обѣщаніе. Заканчивая свою послѣднюю статью, касавшуюся іерархіи чиновъ ангельскихъ, онъ писалъ:

«Намъ остается сказать объ іерархіи чиновъ ангельскихъ латинскихъ. Чтобы выполнить это, надо начать съ ангеловъ, изображенныхъ въ латинскихъ церквахъ подъ явнымъ византійскимъ вліяніемъ, такихъ, какъ ангелы въ соборѣ св. Марка въ Венеціи, и то, что̀ будетъ сказано объ этой романо-византійской иконографіи, послужитъ къ освѣщенію неясностей въ девяти чинахъ грековъ» [3]).

Въ этихъ словахъ заключается уже то представленіе объ иконографіи ангеловъ въ куполѣ крещальни храма св. Марка, которое Дидронъ составилъ себѣ, но не успѣлъ развить. Онъ считалъ эту иконографію за романо-византійскую и, мнѣ кажется, вполнѣ справедливо.

Эта иконографія не только отступаетъ отъ основныхъ чертъ визан-

---

[1]) O. v. Gebhardt, The miniatures of the Asburnham Pentateuch, London 1883, Pl. IXa, XVI.

[2]) Venturi, o. c., V, fig. 146. На одной французской миніатюрѣ XIII вѣка: M. Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, Paris 1843, fig. 60.

[3]) Annales archéologiques, XVIII, 1858, 48.

тійской, но представляетъ чины ангельскіе въ новыхъ формахъ, съ новыми аттрибутами, согласно латинскимъ воззрѣніямъ, причемъ всѣ они совершаютъ дѣянія имъ свойственныя, чего не знаетъ византійская иконографія чиновъ ангельскихъ.

Такъ, одинъ ангелъ приноситъ спеленатую въ видѣ младенца душу къ пещерѣ, въ которой двѣ юныя души встрѣчаютъ ее и изумляются, открывая ладонь лѣвой руки. Рядомъ архангелъ поднимаетъ вверху другую душу, вознося ее къ небу. Съ души спадаютъ покровы, и она, поднимая голову, молитвенно складываетъ руки.

Рядомъ ангелъ съ надписью: «Virtutes» наклоняется надъ человѣческимъ трупомъ, благословляя его и, повидимому, оживляя у источника, вытекающаго изъ пещеры. Слѣва видна маска, изо рта которой падаетъ пламя въ расщелину между двумя гористыми уступами.

Далѣе ангелъ (Potestates) связываетъ цѣпи, накинутыя на шею рогатаго дьявола.

Рядомъ сидитъ на креслѣ архангелъ съ мечомъ, въ воинскихъ одеждахъ, и держитъ свитокъ съ надписью: «Principatus».

Около него сидитъ на тронѣ ангелъ съ жезломъ, въ обычныхъ ангельскихъ одеждахъ, и держитъ свитокъ съ надписью: «Seraphim».

Далѣе стоитъ шестикрылый херувимъ съ большимъ круглымъ зерцаломъ на груди, имѣющимъ надпись: «Plenitudo sciencie (*sic*)».

За нимъ сидитъ на звѣздной сферѣ ангелъ въ лоратномъ нижнемъ одѣяніи и въ хламидѣ съ городской короной на головѣ. Онъ держитъ правой рукой на плечѣ жезлъ, оканчивающійся крестомъ, а въ лѣвой—свитокъ съ надписью «Tronis» (т. е. Angelus tronis).

Наконецъ, рядъ чиновъ заканчивается фигурой архангела въ воинскихъ одеждахъ, поражающаго копьемъ крылатаго дьявола съ человѣчьимъ лицомъ, который вцѣпился лапой въ чашку вѣсовъ съ грѣхами, перетягивая ее книзу, въ то время, какъ въ другой чашкѣ сидитъ обнаженная по грудь юная душа. Вѣсы эти держитъ архангелъ въ лѣвой рукѣ. Надъ нимъ надпись: «Dominationes» (т. е. Господства).

Порядокъ слѣдованія чиновъ ангельскихъ здѣсь измѣненъ, сравнительно съ ихъ порядкомъ у Діонисія Ареопагита, такъ какъ изображенія начинаются съ ангеловъ и архангеловъ, затѣмъ идутъ Силы (Virtutes), Власти (Potestates), Начала (Principatus), Серафимы, Херувимы, Троны и Господства (Dominationes), между тѣмъ, какъ у Діонисія порядокъ совершенно иной [1]).

---

[1]) Порядокъ у Діонисія Ареопагита: Серафимы, Херувимы, Троны, Господства, Силы, Власти, Начала, Архангелы, Ангелы. У св. Бернарда: Ангелы (Angeli), Архангелы

Порядокъ слѣдованія чиновъ ангельскихъ здѣсь наиболѣе всего соотвѣтствуетъ порядку, указываемому св. Бернардомъ Клервоскимъ († 1178 г.), у котораго только Господства (Dominationes) идутъ вслѣдъ за чиномъ Началъ (Principatus), а не въ концѣ всѣхъ чиновъ, т. е. послѣдними, какъ въ мозаикѣ. Въ Золотой легендѣ удержана та же последовательность, что и у св. Бернарда.

Другія отступленія болѣе важны и находятъ себѣ объясненіе во многихъ случаяхъ въ произведеніяхъ св. Бернарда и Іакова де Ворагине.

Византійская иконографія не знаетъ сидящихъ на тронахъ, креслахъ, или сферахъ ангеловъ (Principatus, Seraphin, Tronus). Въ мозаикахъ Никейской церкви Успенія Богородицы Власти, Силы, Господства и Начала изображены въ лоратныхъ царскихъ одѣяніяхъ, со сферами и знаменами, стоящими въ ростъ и окружающими уготованный престолъ [1]). Въ такомъ же видѣ изображены архангелы въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго Собора, въ Палатинской капеллѣ и т. д., вплоть до живописи аѳонскихъ монастырей, напримѣръ, Иверскаго [2]).

Фигуры сидящихъ чиновъ ангельскихъ близки по художественному замыслу къ сидящимъ аллегорическимъ фигурамъ сіенскаго Палаццо Публико и Испанской капеллы, и позы ихъ съ жезлами у плеча, ихъ готическія складки одеждъ, затѣмъ типическія продолговатыя лица съ узкими глазами указываютъ, что измѣненія въ ихъ иконографіи произошли подъ вліяніемъ новаго воззрѣнія на аллегорическія фигуры. Особенно это видно изъ замѣны византійскаго образа серафима, изображавшагося въ видѣ шестикрылаго существа въ типѣ херувима, фигурой двукрылаго ангела въ обычныхъ ангельскихъ одеждахъ, сидящаго на царскомъ тронѣ съ подушкой, и изъ замѣны чина Троновъ въ видѣ обычныхъ крылатыхъ колесъ византійской иконографіи фигурой ангела въ городской коронѣ, сидящаго на сферѣ, украшенной звѣздами и напоминающей сферу въ мозаикахъ Равенны и Рима, на которой обыкновенно сидитъ Христосъ. Измѣненія эти, однако, произошли въ духѣ новаго художественнаго воззрѣнія, повидимому, не безъ вліянія на него богословской мысли.

(Archangeli), Силы (Virtutes), Власти (Potestates), Начала (Principatus), Господства (Dominationes), Троны (Throni), Херувимы (Cherubin), Серафимы (Seraphin). Migne, Patr. lat., CLXXXII, 792, § 447. Въ Золотой легендѣ чины ангельскіе описываются въ обратномъ порядкѣ, но въ той же послѣдовательности. M. Didron, Manuel d'iconographie, Paris 1845, 74, 210.

[1]) O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, Strassburg 1903, 210, Taf. II.

[2]) Didron, o. c., 75.

Эти сидящія царственныя фигуры знаетъ уже св. Бернардъ и Золотая легенда Іакова де Ворагине, у которыхъ измѣнена и самая последовательность чиновъ, и видно стремленіе иначе осмыслить міръ ангеловъ. Св. Бернардъ училъ, что Троны такъ называются потому, что они сидятъ, такъ какъ на нихъ возсидитъ Господь [1]). Начала, Господства царствуютъ, какъ цари [2]). Золотая легенда еще яснѣе раскрываетъ это новое воззрѣніе, имѣющее несомнѣнную связь съ ученіемъ св. Бернарда, и проливаетъ свѣтъ на многія особенности иконографіи чиновъ ангеловъ въ мозаикахъ крещальни, опредѣляя точно смыслъ и обязанности каждаго чина.

«Серафимы называются «пламенными», такъ какъ они возбуждаютъ нашу любовь къ Богу. Херувимы называются «полнотой вѣдѣнія», такъ какъ они насъ просвѣщаютъ. Троны судятъ. Господства управляютъ міромъ. Начала управляютъ провинціями. Власти смиряютъ хитрости демона. Силы совершаютъ чудеса. Архангелы возвѣщаютъ великія дѣянія. Ангелы возвѣщаютъ о простыхъ дѣяніяхъ меньшей важности» [3]).

У св. Бернарда эти мысли выражены болѣе пространно и не такъ ясно, но все же и онъ называетъ Херувимовъ «полнотой вѣдѣнія» (plenitudo scientiae), и у него Троны судятъ, Силы (Virtutes) совершаютъ чудеса, Начала управляютъ міромъ, Серафимы пылаютъ, Господства управляютъ міромъ отъ Господа, Ангелы же и Архангелы помогаютъ людямъ, несутъ ихъ души къ Богу, Власти, властвуя, отгоняютъ враждебныя силы и т. д. [4]).

---

[1]) Putemus Thronos alto etiam ab his evolasse recessu, qui ex eo, quod sedent Throni dicuntur; et ex eo sedent, quod sedit in eis Deus. Neque enim sedere in eis qui non sedent posset. И далѣе: Sedent Throni sed insidentes beneficio... Migne, Patr. lat., CLXXXII, 792—793.

[2]) Praesunt Principatus et regunt... dominantur Dominationes... Cernere est in Principatibus ex quo omnia: et quomodo a cardine ostium, sic ab ipso rege universitatem... Ibid., 794.

[3]) „Les Seraphins sont nommés „ardeurs", parce qu'ils nous animent à l'amour de Dieu. Les Cherubins sont dits „plénitude de science", parce qu'ils nous éclairent. Les Trônes jugent. Les Dominations gouvernent le monde. Les Principautés régissent les provinces. Les Puissances neutralisent les artifices du démon. Les Vertus font les miracles. Les Archanges révèlent les grands évènements. Les Anges annoncent les faits ordinaires et de moindre importance". Didron, Manuel, 210. Я не могъ пользоваться латинскимъ текстомъ Золотой легенды и привожу поэтому часть текста по выпискѣ Дидрона. Во французскомъ же переводѣ легенды—Jacques de Voragine, La légende dorée, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits par T. de Wyzewa, Paris 1911, 304 (La nativité de S. Jean-Baptiste)—это мѣсто опущено.

[4]) Cernere est in Cherubin, qui plenitudo scientiae dicuntur, qui solus solum nesciat ignorantiam... Cernere in Thronis, quam non suspectus omni innocentiae iudex sedeat in his, qui circumveniri non possit, quippe sic amans, sic videns. Nec vacat sessio: tranquillitatis insigne est... Cernere est in Dominationibus, quantae sit Dominus maiestatis, cuius nutu imperium constat, et imperio universitas atque aeternitas termini

Въ связи съ этими представленіями стоятъ дѣянія, совершаемыя чинами ангельскими, и нѣкоторые ихъ аттрибуты, неизвѣстные ранѣе.

Въ живописи треченто очень часто изображается вознесеніе ангелами на небо человѣческой души, но въ данномъ случаѣ слѣдуетъ отмѣтить, что изображеніе душъ слѣдуетъ византійской традиціи, т. е. онѣ имѣютъ видъ спеленатаго въ видѣ муміи младенца, какъ, напримѣръ, душа Богородицы въ композиціяхъ Успенія, причемъ одинъ разъ пелены упали и обнажили руки и грудь младенца [1]).

Изображеніе ангела-Силы, наклонившагося надъ скелетомъ, указываетъ на какое-то чудо, совершаемое имъ. Сообразно съ понятіями этого времени, приведенными выше, «Virtutes» могутъ совершать чудеса. Это чудо, повидимому, состоитъ въ воскрешеніи мертвеца, быть можетъ, при посредствѣ «источника живой воды», т. е. крещальной воды. Въ Золотой легендѣ указывается на то, что нашъ ангелъ-хранитель старается не допустить насъ умереть, пока мы не получимъ крещенія [2]). Ангелъ, связывающій дьявола, извѣстенъ въ византійскихъ рукописяхъ, гдѣ онъ покоряетъ дьявола, также налагая на него цѣпи. Здѣсь повторяется ангельскій типъ, простыя одежды, мохнатый видъ дьявола, что указываетъ на сохраненіе болѣе старой византійской традиціи [3]).

Въ изображеніи архангела Михаила, поражающаго сатану копьемъ, повидимому, представленъ послѣдній подвигъ архангела Михаила, такъ какъ по общимъ понятіямъ времени онъ долженъ будетъ убить Антихриста. «Четвертая побѣда», говоритъ Золотая легенда, «будетъ надъ Антихристомъ. Тогда увидятъ, какъ говоритъ Даніилъ, Михаила, поднявшагося на защиту избранныхъ отъ Антихриста. Затѣмъ Антихристъ пред-

---

sunt. Cernere est in Principatibus principium ex quo omnia; et quomodo a cardine ostium, sic ab ipso rege universitatem. Cernere est in Potestatibus, quam potestative idem princeps quos regit protegit, contrarias potestates arcens et propulsans. Cernere est in Virtutibus ., quae cum in minus usitata effecta apud mortales eruperit, miracula sive prodigia vocant... Ardent Seraphin... Lucent Cherubin et scientia eminent, sed participio veritatis... Sedent Throni... Iudicant et ipsi cum tranquillitate... Dominantur Dominationes... Praesunt Principatus et regunt... Praecellit in Potestatibus fortitudo. Migne, o. c., CLXXXII, 794.

[1]) Объ ангелахъ, возносящихъ души, см. F. Cabrol, Dict. d'archéol. chrétienne, I, 2, Paris 1907, 2125—2126 и сл. Св. Бернардъ упоминаетъ о вознесеніи души Германа на небо двумя ангелами въ огненномъ ореолѣ, что напоминаетъ вознесеніе души св. Франциска (Migne, o. c., CLXXXII, 864). Также въ Золотой легендѣ: les anges sont porteurs de nos âmes au ciel. De Wyzewa, o. c., 550 (S. Michel Archange).

[2]) De Wyzewa, o. c., 550: notre bon ange nous empêche, sitôt nés, de mourir avant de recevoir le baptême.

[3]) Въ рук. Пар. Нац. библ. № 543, въ композиціи сошествія во адъ, и въ Еванг. № 54 той же библіотеки, въ притчѣ о плевелахъ. Н. П. Кондаковъ, Исторія византійск. искусства, Одесса 1876, 198, 245.

ставится умершимъ, будетъ скрываться два дня, затѣмъ снова появится, объявитъ, что онъ воскресъ, и при помощи магическихъ ухищренiй поднимется на воздухъ. Но когда онъ будетъ надъ Масличной горой, откуда вознесся на небо Христосъ, Михаилъ выступитъ противъ него и убьетъ его» [1]). Антихристъ изображенъ крылатымъ, упавшимъ на землю, гдѣ его копьемъ добиваетъ архангелъ Михаилъ. Что это дѣянiе архангела Михаила есть послѣднее, а не первое, когда онъ сражался съ сатаной и павшими ангелами, доказывается вѣсами, на которыхъ взвѣшиваются дѣла души. Эти вѣсы держитъ ангелъ обыкновенно въ послѣднiй день страшнаго суда [2]). Надпись надъ архангеломъ Михаиломъ не называетъ его по имени, а по чину — «Dominationes» — «Господства», такъ какъ имя его толкуется «Quis ut Deus» — «Кто, какъ Господь». Въ Золотой легендѣ на основанiи общепринятыхъ объясненiй этого имени у отцовъ церкви, а также у св. Григорiя и св. Бернарда объясняется, что Господь, желающiй оказать противодѣйствiе, посылаетъ архангела Михаила [3]). Возможно, что по этимъ воззрѣнiямъ на обязанности архангела Михаила онъ изображенъ не на мѣстѣ чиновъ архангеловъ, а Господствъ, и не начинаетъ собою вмѣстѣ съ ангелами небесную iерархiю, а заканчиваетъ ее.

Ангелъ Тропа представленъ сидящимъ на мiровомъ шарѣ, который вѣченъ (Sedens in his, qui circumveniri non possit), какъ благой, запечатлѣнный спокойствiемъ судья. На головѣ у него корона — знакъ владычества надъ мiромъ и вселенной, на которой онъ возсѣдаетъ (табл. IV). Херувимъ имѣетъ на груди большой кругъ вмѣсто обычнаго у ангеловъ кружка печати господней съ крестомъ. Этотъ кругъ не имѣетъ никакого знака, и средняя часть его изображена выпуклой. Вокругъ надпись «Plenitudo scientiae» — «Полнота вѣдѣнiя» (табл. XXIX, 1). Этотъ кругъ, такимъ образомъ, есть то средневѣковое зерцало, въ которое такъ часто въ живописи XIV вѣка смотритъ олицетворенiе мудрости, напримѣръ, во фрескахъ Джотто въ Падуанской капеллѣ Скровеньи, во фрескахъ потолка нижней церкви св. Франциска въ Ассизи, на киворiи Орканьи въ ораторiи св. Михаила во Флоренцiи и во многихъ другихъ случаяхъ [4]).

[1]) De Wyzewa, o. c., 548—549.

[2]) Н. В. Покровскiй, Страшный судъ. Труды VI арх. съѣзда, III, Одесса 1887, 347—348.

[3]) Le nom de Michel signifie „pareil à un dieu". S. Grégoire dit que, chaque fois que Dieu veut faire un grand acte de résistance, c'est l'archange saint Michel qu' il charge de le représenter... C'est lui qui a lutté contre Satan et ses mauvais anges (De Wyzewa, o. c., 544). У св. Бернарда: Similis ero Altissimo in faciem resistentis. Michael quippe interpretatum dicitur, quis ut Deus. Migne, o. c., CLXXXII, 946.

[4]) Д. В. Айналовъ, Этюды по исторiи искусства возрожденiя, 31, 33.

Это зерцало мудрости перешло, как увидим, и въ русскую церковную живопись, ставши аттрибутомъ ангеловъ вмѣсто прежней печати господней.

Значительное отклоненіе отъ византійской иконографіи чиновъ ангельскихъ наблюдается и на болѣе раннихъ памятникахъ итальянскаго треченто. Оно выражается въ колебаніяхъ аттрибутовъ и послѣдовательности чиновъ небесной іерархіи, а также въ изобрѣтеніи новыхъ формъ для ихъ характеристики. Такъ, во флорентійской крещальнѣ вокругъ фонаря купола изображены чины ангельскіе по сторонамъ Христа — Творца вселенной, держащаго открытую книгу съ надписью: creavit celum angelos. Херувимы и серафимы здѣсь сохраняютъ свой историческій видъ, извѣстный въ византійской иконографіи, т. е. они имѣютъ по шести крыльевъ, прикрывающихъ тѣло такъ, что видна лишь одна голова; но чину ангеловъ, изображенныхъ въ своихъ обычныхъ одеждахъ, имъ данъ въ правую вытянутую впередъ руку запечатанный свитокъ, который они несутъ, передавая его по назначенію, какъ вѣстники. Архангелы, также сохранившіе свои древнія лоратныя одежды, держатъ въ обѣихъ рукахъ развернутые свитки съ надписью: «animadvertens». Начала (Principatus) изображены въ простыхъ ангельскихъ одеждахъ, но въ правой рукѣ держатъ развѣвающіяся знамена съ крестомъ. Силы (Virtutes) также сохранили свои простыя ангельскія одежды и мѣрила, но они склоняются каждый къ сидящей на землѣ маленькой человѣческой фигурѣ, поднимающей къ нимъ съ мольбой руки, прося помощи, которую ангелы Силъ могутъ оказать. Наконецъ, Троны и здѣсь, какъ позднѣе въ мозаикѣ крещальни собора св. Марка, имѣютъ видъ не крылатыхъ колецъ, а ангеловъ, одѣтыхъ, однако же, въ лоратныя одежды. Они несутъ предъ собой большіе круглые предметы, изображенные въ перспективномъ сокращеніи, и, повидимому, съ выпуклой серединой [1]). Эти предметы не сферы, а диски, такъ какъ сфера въ перспективѣ не мѣняетъ своей округлости и не принимаетъ овальнаго вида, какъ въ мозаикѣ.

Величина этихъ предметовъ и отсутствіе на нихъ знака печати Господней заставляютъ сблизить ихъ съ тѣмъ круглымъ большимъ зерцаломъ, изображеннымъ на груди Херувима въ мозаикѣ крещальни св. Марка, которое обнаруживаетъ свое родство съ зеркаломъ мудрости вслѣдствіе надписи: «plenitudo scientiae». Что эти предметы не сферы, доказывается также росписью Пьетро Каваллини въ церкви Santa Maria Regina въ Неаполѣ, выполненной между 1308—1316 годами. Здѣсь

---

1) Фотографіи Alinari №№ 15832—40 и № 16932. Venturi, o. c. V, fig. 180.

ангелы Троны держатъ такіе же большіе овальные диски, но включенные въ тонкую рамочку, съ изображеніемъ на каждомъ дискѣ кресла или трона, т. е. символа самаго ангельскаго чина. Овальная, т. е. перспективная форма этихъ дисковъ явилась здѣсь, какъ и въ мозаикѣ флорентійской крещальни по той же причинѣ, по какой зеркало является въ овальномъ сокращеніи у персонификацій мудрости, изображаемыхъ часто въ профиль. Важнѣе, однако, указать на то, что въ той же фрескѣ Каваллини ясно проведена разница между сферой и разбираемымъ дискомъ. Въ нижней группѣ изображенъ ангелъ изъ чина Властей (Potestates) въ воинскомъ одѣяніи съ мечемъ въ правой рукѣ и сферой въ лѣвой. Рядомъ съ нимъ, налѣво отъ зрителя, стоитъ другой ангелъ, держащій овальный предметъ съ темной внутренностью, обрамленный ободкомъ или рамочкой. Различіе между сферой и овальнымъ предметомъ проведено вполнѣ ясно, и оба аттрибута поэтому различны [1]).

Указанныя отклоненія въ иконографіи ангеловъ, объясняемыя новыми воззрѣніями на ихъ свойства, сопровождаются и отклоненіями новаго стиля византійско-венеціанской манеры. Сидящія фигуры ангеловъ представлены въ значительномъ рельефѣ, а ихъ колѣни въ раккурсѣ; острый локоть далеко отставленной правой руки ангела Трона съ жезломъ и посадка всей фигуры близко напоминаютъ аллегорическія женскія фигуры Испанской капеллы и росписи Сіенскаго Палаццо Публико. У ангела Началъ (Principatus) ноги скрещены, какъ у фигуръ романскаго стиля, а подъ ногами ангеловъ и архангеловъ изображены облака въ видѣ зигзагообразныхъ полосъ, идущихъ рядами и образующихъ овальное облако. Форма такихъ облаковъ совершенно неизвѣстна въ зрѣломъ византійскомъ стилѣ XI—XII вѣковъ, но часто изображается въ романскомъ искусствѣ, напримѣръ, въ томъ же Бамбергскомъ евангеліи, на которое указано было ранѣе (табл. XXI, 3). Отъ этой романо-готической формы облаковъ отказался уже Джотто, изображая барашковыя формы облаковъ, но въ развитіи готическихъ формъ въ Германіи эту форму облаковъ разрабатывалъ еще Альбрехтъ Дюреръ. Та же форма облаковъ замѣчательно близко повторена на русской завѣсѣ царицы Анастасіи Романовны, хранящейся въ Хиландарѣ [2]).

Вмѣстѣ съ тѣмъ, крайне интересной чертой стиля является отсутствіе зеленой полосы почвы подъ ногами у сидящихъ фигуръ. Взамѣнъ ея представленъ полъ, раздѣланный въ видѣ квадратовъ съ перспективно

---

[1]) Venturi, o. c. V, рис. 136.
[2]) Н. П. Кондаковъ, Македонія, табл. XL.

обозначенными наискось полосами краснаго, голубого и синяго цвѣтовъ. Внутри квадратовъ находятся золотые ромбы, похожіе на крестики. Такой полъ мнѣ неизвѣстенъ въ произведеніяхъ византійскаго искусства зрѣлаго стиля, но онъ есть обычная принадлежность миніатюрной и станковой живописи XIII—XIV вѣковъ и болѣе поздней, въ композиціяхъ, представляющихъ внутреннія помѣщенія.

Византійскій стиль здѣсь подвергся такому же наплыву новыхъ формъ, какъ и въ указанныхъ выше мозаикахъ. Здѣсь употребительны многочисленныя острыя, неспокойныя складки, зигзагообразные концы одеждъ чисто-готическаго склада, особенно у Серафима и у Ангела, несущаго спеленатую душу. У послѣдняго широкій конецъ одежды, развѣвающійся позади, имѣетъ настолько типичную форму, что является историческимъ для стиля этой эпохи, такъ какъ встрѣчается далеко за предѣлами венеціанской области скопированнымъ какъ бы съ одного общаго оригинала, о чемъ будетъ рѣчь ниже. Вмѣстѣ съ тѣмъ мускулистыя, узловатыя въ сочлененіяхъ ноги ангеловъ (Михаила и ангела Началъ) имѣютъ такія же ремневыя перевязи отъ икръ до ступней, какъ у фигуръ мозаикъ Кахріэ-Джами. Гористые уступы имѣютъ такія же формы каменистыхъ блоковъ, какъ и тамъ.

Явившаяся въ такомъ видѣ на почвѣ Венеціи «греческая манера» принадлежитъ собственно итальянскому треченто. Эта манера соединяетъ въ себѣ сплавъ формъ романскихъ, готическихъ, и собственно итальянскихъ, внесенныхъ въ область византійской манеры и давшихъ ей на почвѣ Венеціи новую жизнь. Этотъ сплавъ формъ, однако, не представляетъ еще однороднаго стиля, и формы романскія, готическія, или же итальяно-готическія, пришедшія сюда изъ Пизы, Сіены, Флоренціи и вообще изъ языка формъ итальянскаго искусства XIV столѣтія, такъ самостоятельно входятъ въ область византійской манеры, что каждая особенность того, или другого источника можетъ быть легко выдѣлена, какъ самостоятельное звено. Мозаики крещальни въ этомъ смыслѣ, т. е. для изученія итальянской «maniera greca», имѣютъ первостепенное, никѣмъ еще не указанное значеніе, важное для пониманія также многихъ раннихъ произведеній станковой живописи въ Италіи, на которыхъ стильныя византійскія фигуры являются рядомъ и въ одной и той же композиціи съ фигурами, выполненными въ стилѣ итальянскаго треченто, и на которыхъ архаизмъ первыхъ фигуръ стоитъ въ прямомъ противорѣчіи съ болѣе свободными фигурами возрожденія. Къ числу такихъ произведеній, кромѣ упомянутаго Распятія музея Корреръ въ Венеціи, затѣмъ Распятія равеннской галлереи, относится очень интересный ди-

птихъ коллекціи Стербини въ Римѣ, изданный уже нѣсколько разъ и возбудившій разнообразныя противорѣчивыя мнѣнія, и многія другія, о которыхъ мнѣ придется высказаться впослѣдствіи въ особомъ сочиненіи [1]). Указывая на это явленіе въ стилѣ мозаикъ крещальни собора св. Марка и въ произведеніяхъ итальянской станковой живописи, я долженъ особенно выдвинуть на первый планъ отмѣченное уже важное свойство этихъ памятниковъ: повсюду строго-архаичный стиль фигуръ, выполненныхъ въ византійскомъ стилѣ, соединяется съ переработкой ихъ въ стилѣ новаго итальянскаго искусства и готическаго стиля эпохи. Фигуры свв. Лаврентія, Филиппа и Іоанна Крестителя на диптихѣ Стербини, такъ сильно напомнившія Муньосу византійскую миніатюру, однако, вовсе не принадлежатъ ей. Эти фигуры держатся архаики византійскаго стиля и традиціонныхъ, выработанныхъ вѣками византійскихъ формъ, но въ раздѣлкѣ одеждъ, складокъ, въ рельефѣ фигуръ видны пріемы новаго искусства, оживляющіе старые образы. Одежды Іоанна Крестителя и вся его фигура принадлежатъ греческой манерѣ итальянскаго треченто, столь сложной по своимъ чертамъ стиля. Готическій конецъ плаща его, падающій съ лѣвой стороны, съ острымъ концомъ и зигзагообразными складками, бѣлый контуръ, огибающій этотъ конецъ, и изящныя перспективно переданныя и рельефно выполненныя складки плаща, перекинутаго черезъ плечо, острыя складки одеждъ вообще, наконецъ, тонкія, узловатыя въ сочлененіяхъ руки и ноги, все это принадлежитъ новому стилю готики, измѣнившему старыя формы византійскаго стиля. Мадонна, изображенная надъ этими тремя фигурами, выполнена уже въ стилѣ свободной итальянской манеры треченто и хотя въ раздѣлкѣ одежды напоминаетъ еще архаическіе пріемы, но такъ же рѣзко отличается отъ остальныхъ фигуръ, какъ и указанныя ранѣе фигуры Дандоло и другихъ въ мозаикахъ крещальни, или фигуры святыхъ на указанныхъ иконахъ Распятій.

Такимъ образомъ, венеціанская греческая манера, которую приходится наблюдать въ ея постепенномъ образованіи сначала въ мозаикахъ притвора изъ жизни Моисея, а затѣмъ въ мозаикахъ крещальни, проникнута новыми вліяніями, сначала романскими, затѣмъ готическими, и, наконецъ, вліяніями новаго живописнаго стиля сіено-пизано-флорентійскаго искусства, которое отказалось отъ греческой манеры, нашло

---

[1]) A. Muñoz, L'art byzantin à l'éxposition de Grottaferrata, Rome 1906, 6, fig. 1. Venturi, o. c., V, 114—118. Для постановки вопроса см. W. Suida, Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Ducento ins Trecento. Jahrb d. kgl Preuss. Kunstsamml., 1905, 28—39.

новый языкъ формъ въ попыткахъ натуральнаго воспроизведенія, но все еще въ рамкахъ готическаго стиля. Эти вліянія видны не только въ новыхъ пріемахъ раздѣлки фигуръ, принадлежащихъ греческой манерѣ, но и во внесеніи отдѣльныхъ романскихъ формъ (облаковъ, аттрибутовъ, фигуръ и т. д.) въ составъ формъ греческой, т. е. византійской манеры, закончившемся переработкой этой манеры въ стилѣ готики и внесеніемъ въ нее новыхъ формъ собственно итальянской, т. е. латинской манеры, на которую вступилъ уже Джотто, какъ это отмѣчали ученики его и указалъ Ченнино Ченнини [1]). Переживанія византійскаго стиля на почвѣ Венеціи представляли собственно новую жизнь его. Здѣсь новая, перерожденная византійская или греческая манера распознается сравнительно легко, такъ какъ формы ея проявляются въ ясномъ сопоставленіи съ формами возрожденія, или въ сплавѣ съ ними. Труднѣе наблюдать эти формы на почвѣ Византіи, гдѣ онѣ заимствуются изъ того же искусства возрожденія, но разрабатываются въ очень устойчивой средѣ основного древняго художественнаго преданія. Анализъ нѣкоторыхъ памятниковъ византійскаго искусства, относящихся къ XIV столѣтію, предлагаемый въ слѣдующей главѣ, дастъ возможность указать и опредѣлить нѣкоторыя основныя черты стиля византійскаго искусства этого времени.

Глава II.

Нѣкоторые памятники константинопольской школы конца XIII и XIV столѣтія.

Стиль мозаикъ Кахріэ-Джами не можетъ считаться единичнымъ явленіемъ въ исторіи византійскаго искусства. Только недостатокъ научнаго изслѣдованія стиля и формъ этихъ замѣчательныхъ мозаикъ повелъ къ тому, что художественная среда, создавшая этотъ памятникъ живописи, до сихъ поръ не обнаружена, не опредѣлена и не приведена въ связь со стилемъ мозаикъ. Между тѣмъ эта художественная среда имѣла всѣ признаки опредѣленной школы, находившейся въ близкихъ сношеніяхъ и взаимодѣйствіяхъ съ нѣкоторыми школами ранняго итальянскаго возрожденія и особенно съ венеціанской школой.

Въ эпоху Андроника Палеолога Старшаго (1282—1328) и Θеодора

---

[1]) Milanesi, o. c., 2—3: Il quale Giotto rimuto l'arte del dipingere di greco in atino e ridusse al moderno.

Метохита († 1332 г.), заказчика и исполнителя мозаикъ, существованіе этой школы должно быть предположено уже потому, что въ настоящее время можно указать еще на два мозаическихъ памятника, выполненныхъ въ стилѣ мозаикъ Кахріэ-Джами. Притомъ само по себѣ ясно, что эта школа должна была явиться при дворѣ, такъ какъ заказъ по исполненію мозаикъ Кахріэ-Джами исходилъ изъ высшихъ придворныхъ круговъ. Полстолѣтія спустя существованіе этой придворной школы выступаетъ очень ярко въ памятникѣ придворной живописи, въ драгоцѣнной рукописи Іоанна Палеолога Кантакузина, возникшей между 1371—75 годами. Художественный стиль ея миніатюръ развиваетъ дальше традиціи времени Андроника Старшаго и позволяетъ бросить новый свѣтъ на нѣкоторые памятники второй половины XIV столѣтія. Широкое распространеніе живописнаго стиля XIV столѣтія доказывается росписями Мистры, Сербской псалтирью, росписью въ Зарзмѣ на Кавказѣ, новгородскими и сербскими росписями и множествомъ рукописей, иконъ и другихъ памятниковъ, сохранившихъ традиціи новой византійской манеры, но вмѣстѣ съ тѣмъ и вносившихъ въ нее новыя измѣненія въ зависимости отъ различныхъ мѣстныхъ и историческихъ причинъ.

1. Флорентійскій мозаическій складень (табл. VIII—IX). Знаменитый мозаическій складень, хранящійся въ музеѣ Флорентійскаго собора (Opera del Duomo) и относимый то къ X—XI, то къ XII—XIII столѣтіямъ, при ближайшемъ изученіи его стиля и иконографіи, показываетъ такое поразительное родство со стилемъ и формами живописи Кахріэ-Джами, что, несмотря на существующія разногласія во взглядахъ относительно времени его изготовленія, я отношу его ко времени существованія школы Андроника Старшаго и считаю его цареградскимъ произведеніемъ [1]). Онъ не можетъ принадлежать къ XI, или XII столѣтію, такъ какъ въ его стилѣ нѣтъ монументальнаго спокойствія фигуръ Дафни; напротивъ, почти всѣ богатства и разнообразіе формъ мозаикъ Кахріэ-Джами со всѣми чертами строенія гористаго ландшафта, архитектуры зданій, фигуръ, ихъ одеждъ, складокъ, новыхъ типовъ, часто почти съ точностью копіи разсыпаны на этомъ памятникѣ. Вслѣдствіе

---

[1]) Литературу см. у O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford 1911, 431—2; Diehl, Manuel d'art byzantin, 530—1. Мюнцъ не опредѣляетъ времени возникновенія складня. E. Müntz, Les mosaiques portatives (Bull. Monumental, 1886, III, 56, 13). G. Millet отнесъ къ XII или XIV столѣтію (Michel, Hist. de l'art, I, 1, 207).

[2]) Каждая створка безъ рамы имѣетъ 17×26, а съ рамой 28×27 сант.

малыхъ размѣровъ складня композиціи болѣе просты, менѣе сложны по количеству фигуръ. Среди композицій есть только одна, именно Рождество Христово, которую можно сравнить непосредственно съ такой же композиціей въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, а потому въ общемъ возможно лишь изученіе и сравненіе отдѣльныхъ формъ.

Несомнѣнно, что болѣе древнее художественное преданіе сохранено въ иконографіи двунадесятыхъ праздниковъ, изображенныхъ тончайшей мозаикой на флорентійскомъ складнѣ, но оно облечено въ тотъ новый стиль, который, по существу, образуетъ новое художественное воззрѣніе, или новую греческую манеру, извѣстную въ мозаикахъ Кахріэ-Джами.

Въ Благовѣщеніи фигура Богородицы въ точности повторяетъ фигуру ея въ сценѣ переписи святого семейства въ мозаикахъ Кахріэ-Джами [1]), но превосходитъ ее нѣсколько болѣе выраженнымъ оживленіемъ. Наиболѣе жизненный образъ Богородицы этого извода можно указать, однако, лишь на одномъ паліотто Сіенской галлереи (№ 14) [2]). Здѣсь, въ той же сценѣ Благовѣщенія, Богородица одинаково сильно наклоняетъ голову въ сторону ангела, правая рука въ томъ же положеніи покоится на груди, а лѣвая опущена внизъ, но въ связи съ рѣзкимъ движеніемъ Богородицы вправо отведена въ сторону. Это движеніе въ фигурѣ Богородицы значительно свободнѣе и изящнѣе, чѣмъ на складнѣ, гдѣ повторены наклонъ головы, положеніе правой руки, отставленная въ сторону нога, но гдѣ удлиненность фигуры, складки одеждъ, кончая концомъ мафорія, висящаго справа, сближаетъ образъ Богородицы съ образомъ ея въ мозаикѣ Кахріэ-Джами, какъ копію съ одного и того же оригинала.

Въ Срѣтеніи Симеонъ Богопріимецъ имѣетъ спутанныя, волочащіяся позади него одежды, почти вполнѣ повторяющія одежды указанной выше женской фигуры въ композиціи избіенія младенцевъ въ Кахріэ-Джами [3]), причемъ движеніе ногъ почти однородно.

Въ иконографіи Рождества Христова на складнѣ и въ росписи Кахріэ-Джами (табл. XVII, 1) должно отмѣтить замѣчательное родство отдѣльныхъ фигуръ, расположенныхъ въ нижней части композиціи въ обратномъ порядкѣ на складнѣ сравнительно съ мозаикой Кахріэ-Джами. Замѣчательно похожи и повторены, какъ копіи, фигуры Богородицы, служанки, льющей воду, купель, головной уборъ повитухи. Пещера заканчивается

---

[1]) Кахріэ-Джами, табл. XXXII, 89.

[2]) Venturi, o. c., V, fig. 71, считаетъ эту икону близкой по формамъ къ искусству Гвидо да Сіена XIII в.

[3]) Кахріэ-Джами, табл. XXXVII, 97.

вверху выступами скалъ, но съ болѣе простыми уступами лещадокъ, чѣмъ на мозаикѣ Кахріэ-Джами. Повторены три ангела слѣва вверху и одинъ ангелъ справа. Этотъ ангелъ на мозаикѣ Кахріэ-Джами благовѣствуетъ тремъ пастухамъ у стадъ, между тѣмъ какъ на складнѣ онъ обращается къ сидящему на скалѣ обнаженному пастушку. Фигура этого пастушка изображена и въ мозаикѣ притвора храма св. Марка сидящей на вершинѣ скалы въ сценѣ нахожденія Моисея матерью на рѣкѣ (табл. II) и представляетъ собою олицетвореніе рѣки Нила, но безъ урны. Фигура его здѣсь дана въ обратномъ видѣ сравнительно со складнемъ. Подобныя фигуры очень хорошо извѣстны во многихъ древнихъ рукописяхъ, сохранившихъ живое воспоминаніе объ античныхъ персонификаціяхъ рѣкъ и горъ (genius loci), но въ указанныхъ двухъ случаяхъ это воспоминаніе уже заглохло, такъ что пользованіе ими для разныхъ нуждъ прежде всего указываетъ на знакомство съ древними художественными образами рукописей и должно быть поставлено въ одинъ рядъ съ такими воспоминаніями болѣе древняго художественнаго преданія, какъ фигура служанки съ небеснымъ покрываломъ, группа закланія быка, или переброшенныя между зданіями матеріи, заимствованныя изъ роскошнаго болѣе древняго искусства. Дальнѣйшее перерожденіе этой фигуры пастушка придется наблюдать уже на русской почвѣ, въ росписи Волотовской церкви близь Новгорода, гдѣ онъ изображенъ въ той же композиціи играющимъ на длинной трубѣ (табл. XXXII, 2).

Несомнѣннымъ признакомъ вліянія итальянскаго искусства XIII столѣтія на искусство мастера флорентійскаго складня является новый пріемъ въ изображеніи Распятія. Иконографія Распятія сохраняетъ старыя, установленныя черты въ развитіи всей композиціи, но въ нее внесены новыя, неизвѣстныя ранѣе особенности. Вверху надъ Распятіемъ по сторонамъ написанія, изображены два летящіе ангела. Ихъ фигуры представлены въ раккурсѣ, головами къ зрителю. Они плача закрываютъ свои лица плащами, вслѣдствіе чего видны лишь макушки ихъ головъ и лбы. Эти плачущіе ангелы извѣстны въ итальянскомъ искусствѣ XIII столѣтія, въ Распятіяхъ, въ драматически задуманныхъ композиціяхъ оплакиванія тѣла Христова, затѣмъ въ такихъ сюджетахъ, какъ «Pietà» («Во гробѣ плотски» русской иконописи) и т. п., и неизвѣстны въ собственно-византійскомъ искусствѣ. Кромѣ того, Богородица, вопреки старой традиціи, не протягиваетъ молитвенно рукъ къ Распятому, а сложила ихъ на груди накрестъ [1]). Ея фигура развернута въ три четверти

---

[1]) Ср. Testi, o. c., I, 120, 168.

къ зрителю. Расположеніе ногъ показываетъ, что Богородица какъ бы сдѣлала шагъ по направленію ко кресту, что очень отличаетъ ее отъ деисусныхъ фигуръ традиціонныхъ болѣе раннихъ Распятій. Равнымъ образомъ и Іоаннъ не стоитъ прямо предъ Распятіемъ, его фигура согнута, голова поднята вверхъ, онъ протягиваетъ ко Христу свою правую руку ладонью [1]) вмѣсто того, чтобы приложить ее въ знакъ печали къ щекѣ.

Особенное значеніе для послѣдующей иконографіи имѣютъ композиціи Преображенія, Срѣтенія и Сошествія св. Духа. Въ Преображеніи представлены уже тѣ три скалистыя вершины, которыя съ этого времени занимаютъ мѣсто плоскихъ закругленныхъ холмовъ. Эти вершины имѣютъ неправильный видъ скалистыхъ блоковъ съ выступами въ сторону и съ площадками, однако онѣ еще не поднимаются такъ высоко, какъ въ описанной ниже болѣе поздней рукописи Іоанна Кантакузина (табл. X) и не занимаютъ еще почти всего фона картины. Чтобы оцѣнить все значеніе этой черты, достаточно сравнить эти скалистыя вершины съ низкими и приземистыми холмами композиціи Преображенія въ Дафни, съ одной стороны, и съ формами горъ въ росписи Кахріэ-Джами, съ другой, гдѣ скалистые блоки, поднимаясь вверхъ часто угловатыми откосами, выдаются въ стороны, какъ и въ мозаикахъ притвора храма св. Марка. Различны и жесты Иліи и Моисея. Въ Дафни Илія держитъ лѣвую руку внизу закутанной въ конецъ гиматія, а Моисей, держа книгу лѣвой рукой, правую поднимаетъ открытой ладонью вверхъ, какъ бы изумляясь. На флорентійскомъ складнѣ Илія протягиваетъ правую руку ко Христу, а лѣвую съ умиленіемъ возлагаетъ на грудь у шеи, Моисей подноситъ на покровенныхъ рукахъ книгу, т. е. заповѣди. Эти жесты въ точности повторены въ упомянутой рукописи Іоанна Кантакузина. Ореолъ сохраняетъ еще форму овала, какъ въ Дафни, что служитъ однимъ изъ признаковъ болѣе ранней традиціи, удержанной складнемъ. Средній изъ трехъ апостоловъ также повторяетъ довольно близко положеніе средняго апостола въ Дафни, но онъ прикрываетъ лицо концомъ своего гиматія, что является такимъ же нововведеніемъ, какъ и прикрытыя лица плачущихъ ангеловъ въ Распятіи. Всѣ три фигуры, однако, ближе всего напоминаютъ апостоловъ въ рукописи Іоанна Кантакузина, но безъ того сильнаго движенія и испуга, которые замѣтны тамъ. Эти черты, роднящія флорентійскій диптихъ съ

[1]) Эта поднятая рука извѣстна во фрескахъ подземной церкви св. Климента. а также на парижскомъ триптихѣ (Ann. arch., XVIII, 1858, 109, pl. I).

[2]) Millet, Le monastère de Daphni, pl. XIV, 3.

болѣе древнимъ памятникомъ и съ болѣе новымъ опредѣляютъ то мѣсто, которое долженъ занять складень въ ряду другихъ памятниковъ эпохи.

Горный и архитектурный пейзажъ занимаютъ въ композиціяхъ очень значительное мѣсто, оставляя часто вверху лишь одну треть ровнаго золотого фона, а то и менѣе. Раскраска горъ очень поучительна. Въ композиціи Воскрешенія Лазаря онѣ сѣрыя съ темно-зелеными тѣнями. Въ Сошествіи во адъ гора красновато-кирпичная съ желтыми свѣтами и красно-кирпичными очень темными тѣнями. Въ Преображеніи горы мутно-коричневыя съ желтоватыми лещадками, а въ Крещеніи— цвѣта охры съ красно-коричневыми тѣнями, въ Рождествѣ снова желтоватыя. Эта раскраска горъ, однако, не идетъ далѣе почти естественныхъ цвѣтовъ разныхъ горныхъ породъ, и голубыхъ, синихъ, розовыхъ горъ здѣсь нѣтъ. Не можетъ быть случайнымъ то обстоятельство, что для горъ съ адовой пещерой въ Сошествіи во адъ взятъ красный тонъ. Въ болѣе поздней живописи сіенскаго Кампо-Санто гора съ продушиной ада въ композиціи «Тріумфа смерти» также красная, а остальныя горы сѣрыя. Въ Страшномъ судѣ того же Кампо-Санто сатана сидитъ также внутри красной (огненной) горы.

Въ построеніи архитектурнаго пейзажа замѣчается примѣненіе двухъ точекъ зрѣнія при изображеніи отдѣльныхъ частей зданій, какъ, напримѣръ, въ Срѣтеніи, гдѣ зданіе справа отъ Богородицы имѣетъ контуры, падающіе внизъ, а слѣва за Симеономъ поднимающіеся вверхъ для образованія гармоничныхъ склоновъ зданій по краямъ композиціи. Здѣсь же между зданіями перекинута матерія, такъ часто встрѣчающаяся въ мозаикахъ Кахріэ-Джами.

Обращаетъ на себя вниманіе также полное сходство въ изображеніи деревьевъ съ веселой лиственной кроной, какъ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и отсутствіе деревьевъ въ видѣ большихъ листьевъ, цвѣтовъ на отдѣльныхъ вѣткахъ, какъ въ искусствѣ XI—XII вѣковъ.

Типы юныхъ головъ съ неправильно-тупыми профилями, напримѣръ, голова служанки, льющей воду въ Рождествѣ, одинаковы, какъ типъ, принятый школой. Ангелы съ большими головами вслѣдствіе пышныхъ волосъ на затылкѣ, особенно архангелъ Гавріилъ, ихъ крылья съ изогнутыми длинными перьями — прямыя копіи ангеловъ въ Кахріэ-Джами [1]).

Въ образованіи вообще человѣческой фигуры повторяются тонкія, узловатыя въ сочлененіяхъ руки, худыя шеи, неправильно образован-

[1]) Кахріэ-Джами, табл. LIV, 118.

ныя ступни ногъ съ выступающими назадъ пятками и съ тонкими голенями. Въ исполненіи одеждъ замѣчается особое стремленіе къ рельефу, острымъ складкамъ, неспокойнымъ и многочисленнымъ. Старческій типъ головъ съ его длинными, волнообразными волосами, спадающими на плечи, какъ у Симеона Богопріимца, или Адама тотъ же, что у первосвященниковъ въ Кахріэ-Джами (табл. XV, 2. XVII, 2). Типъ Христа выдѣляется на обоихъ памятникахъ своей приподнятой на головѣ высокой волной волосъ, падающихъ на плечи и закрывающихъ часть лба и лѣваго уха.

Всѣ эти черты сходства въ стилѣ обоихъ памятниковъ не могутъ быть случайными, а принадлежатъ искусству опредѣленной школы. Эта школа обнаруживаетъ свои связи съ искусствомъ треченто въ Италіи одинаково въ исполненіи обоихъ памятниковъ, но связи съ Венеціей на складнѣ обнаруживаются въ орнаментѣ наиболѣе ясно.

Въ композиціяхъ Благовѣщенія, Срѣтенія, Распятія и Успенія Богородицы вмѣсто обычной полосы земли является великолѣпно раздѣланный шашечный полъ, ставшій непремѣннымъ явленіемъ въ станковой живописи XIII—XIV столѣтій во многихъ европейскихъ странахъ. Важнѣе, однако, то, что полоса этого пола, раздѣланнаго шашечнымъ узоромъ существуетъ въ куполѣ крещальни собора св. Марка, причемъ формы шашечнаго узора въ композиціяхъ Благовѣщенія и Срѣтенія однѣ и тѣ же, что и въ куполѣ крещальни св. Марка (табл. IV), т. е. полосы идутъ косо и въ каждомъ четыреугольникѣ находится крестикъ. Въ другихъ случаяхъ полосы идутъ сверху внизъ, дѣля полъ на квадраты съ крестиками внутри. Нимбы Христа, Богородицы, Симеона Богопріимца, ангеловъ также украшены шашечнымъ орнаментомъ и напоминаютъ эмалевые нимбы на драгоцѣнныхъ предметахъ ризницы собора св. Марка, похищенныхъ въ Цареградѣ въ 1204 году. Возможно, что въ стиль мозаичистовъ собора св. Марка, именно въ стиль мозаикъ крещальни раздѣлка полосы пола проникла изъ роскошнаго стиля эмалей, но я не знаю ни одного памятника на почвѣ Византіи ранѣе флорентійскаго складня, гдѣ встрѣчалась бы эта особенность. Нимбы въ мозаикахъ крещальни остаются ровными, безъ украшеній, въ то время какъ на складнѣ они украшены орнаментомъ въ стилѣ драгоцѣнной византійской эмали, за исключеніемъ нимба Іисуса Христа, ровнаго, безъ орнамента, по ободку котораго идутъ лишь ряды точекъ.

Признакомъ того, что стиль мастера складня не остался безъ вліянія готическаго стиля, такъ ярко выраженнаго въ мозаикахъ крещальни собора св. Марка и такъ уравновѣшеннаго въ мозаикахъ Кахріэ-Джами,

доказываетъ композиція Сошествія св. Духа. Кромѣ общаго оживленія, внесеннаго въ группы апостоловъ, изображенныхъ въ разныхъ положеніяхъ разговаривающими другъ съ другомъ, обращаетъ на себя вниманіе живое собесѣдованіе апостоловъ Петра и Павла. Фигура апостола Павла развернута въ готическомъ изгибѣ. Его торсъ наклоняется къ апостолу Петру, голова отклоняется нѣсколько назадъ. Угломъ опертая о колѣно лѣвая рука со свиткомъ показываетъ, что мастеръ имѣлъ въ виду изобразить фигуру въ три четверти къ зрителю, между тѣмъ, какъ лѣвое колѣно въ раккурсѣ выдвинуто впередъ, а правая ступня легла за лѣвой, давая то типическое скрещиваніе ногъ, которое свойственно готической фигурѣ. Въ общемъ, линіи, въ которыхъ развернута фигура апостола Павла, имѣютъ большое родство съ линіями фигуры фараона въ мозаикѣ притвора храма св. Марка, частью Ирода въ крещальнѣ (табл. II. XXIII, 1. XXVII), хотя послѣднія изображены болѣе свободно и, въ зависимости отъ содержанія композиціи, въ иныхъ позахъ.

2. Мозаическая икона Благовѣщенія. Къ стилю флорентійскаго складня примыкаетъ небольшая мозаическая иконка изъ какого-то частнаго собранія (табл. XXXVI, 1), изданная, сколько мнѣ извѣстно, единственный разъ въ гравюрѣ [1]). Первый взглядъ, брошенный на эту замѣчательную иконку, даетъ впечатлѣніе, будто видишь часть флорентійскаго складня. Немногія различія въ частностяхъ не препятствуютъ признать въ обоихъ памятникахъ произведеніе не только одного стиля, но и одной и той же мастерской.

Въ точности повторены четыреугольники и кружки съ надписями, формы дома Богородицы, слетающій въ лучѣ голубокъ, круглое подножіе подъ ея ногами, полъ раздѣланный шашечнымъ орнаментомъ (только въ прямыхъ полосахъ, какъ въ Распятіи и Успеніи на флорентійскомъ складнѣ), затѣмъ стѣна съ двумя колонками какой-то галлереи, примыкающей къ дому Богородицы, роскошный съ двумя крестами жезлъ или мѣрило архангела и вся фигура его съ широкимъ затылкомъ, одинаково опущенныя крылья, его движеніе съ правой ноги и форма ступней съ выступающей назадъ пяткой. Его фигура могла бы считаться за совершенную копію съ фигуры архангела на флорентійскомъ складнѣ, если бы конецъ одежды не вносилъ различія. Онъ развѣвается впереди архангела, а не позади его, какъ на складнѣ. Нимбъ его раздѣланъ такимъ же шашечнымъ орнаментомъ. Главное различіе въ позѣ Богородицы. На иконкѣ она только слегка оборачи-

---

[1]) C. **Bayet**, L'art byzantin, Paris, s. a., fig. 44.

ваетъ голову къ архангелу, въ то время, какъ на складнѣ она склоняетъ голову къ правому плечу, въ его сторону. Правая рука ея покоится внутри мафорія, значительно ниже груди, а не у плеча, какъ на складнѣ. Лѣвой рукой, нѣсколько отставленной въ сторону, она держитъ край мафорія, что сближаетъ ее съ Богородицей на указанной ранѣе сіенской иконѣ № 14 [1]). За спиной архангела изображено четыреугольное съ ровнымъ покрытіемъ сооруженіе, изображенное на складнѣ въ меньшемъ размѣрѣ посреди стѣны, и здѣсь оно представляетъ обычный зубецъ стѣны. Въ развертываніи линій сокращенія обоихъ зданій примѣненъ тотъ же пріемъ, что и на складнѣ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, т. е. сооруженіе слѣва дано съ линіями верха, падающими внизъ, а крыша дома Богородицы имѣетъ линіи, подымающіяся вверхъ, что даетъ въ концѣ концовъ двѣ точки зрѣнія. Удлиненная и рельефно выполненная фигура Богородицы крайне напоминаетъ фигуры дѣвъ въ композиціи переписи. или же ея фигуру въ композиціи прощанія съ ней Іосифа въ мозаикахъ Кахріэ-Джами [2]). Послѣднее различіе, на которое можно указать, состоитъ въ нѣсколько иномъ видѣ ея сидѣнія безъ ковра, покрывающаго его на складнѣ. Подушка и деревянный табуретъ ничѣмъ не закрыты. Но эти легкія измѣненія не вліяютъ на общій стиль. Едва ли поэтому можно сомнѣваться въ одновременности обоихъ памятниковъ и въ ихъ происхожденіи изъ одной мастерской приблизительно около времени исполненія мозаикъ Кахріэ-Джами.

3. Часть складня Британскаго музея. Этотъ интересный памятникъ, примыкающій къ разобраннымъ двумъ мозаическимъ произведеніямъ константинопольской школы XIV столѣтія, выполненъ красками, значительно ниже ихъ по исполненію, но отъ этого не теряетъ своего значенія, представляя новыя формы, связывающія его съ памятниками эпохи, каковы Сербская псалтирь и русскіе памятники XIV столѣтія. Часть складня издана была впервые Дальтономъ и отнесена имъ къ XIII столѣтію [3]). На немъ изображены: Благовѣщеніе, Рождество Христово, Крещеніе и Преображеніе.

Въ композиціи Благовѣщенія интересно повтореніе такого же развѣвающагося впереди архангела Гавріила конца одежды и формы сидѣнія Богородицы, какъ на мозаической иконкѣ, изданной Байэ (табл. XXXVI, 1). Въ композиціи Преображенія повторена фигура Петра, упавшаго на одно колѣно и простирающаго правую руку къ Христу, какъ на фло-

---

[1]) Venturi, o. c., V, fig. 71.
[2]) Кахріэ-Джами, табл. XXX, 86. XXXII, 89.
[3]) Dalton, o. c., 319, fig. 155.

рентійскомъ складнѣ, но въ болѣе рѣзкомъ движеніи. Не менѣе интересны двѣ другія фигуры апостоловъ, позы которыхъ повторяются въ такихъ памятникахъ, какъ Сербская псалтирь и Ковалевская роспись близъ Новгорода. Іаковъ падаетъ внизъ головой въ позѣ, очень близкой къ позѣ того же апостола въ Сербской псалтири [1]), но Іоаннъ падаетъ навзничь и закрываетъ лицо одной рукой, совершенно такъ же, какъ въ Сербской псалтири и въ Ковалевской росписи. Стриговскій совершенно не понялъ этой позы Іоанна въ Сербской псалтири, считая его почему-то за Павла и объясняя его позу глубокимъ сномъ, повидимому, вспомнивъ указаніе евангелиста Луки на то, что Петръ и бывшіе съ нимъ были отягчены сномъ [2]). Однако, закрываніе глазъ рукою, уродливыя движенія самаго паденія фигуры требуютъ признать, что Іоаннъ упалъ навзничь, пораженный свѣтомъ. Наиболѣе близка фигура упавшаго навзничь Іоанна къ фигурѣ его въ Ковалевской церкви, гдѣ правая рука его также вытянута впередъ, какъ и на части лондонскаго складня. Строеніе уступчатыхъ горъ крайне близко повторяетъ уступы горъ Сербской псалтири и Ковалевской фрески. Композиція Рождества Христова очень близко напоминаетъ формы ея на флорентійскомъ складнѣ, но въ обратномъ расположеніи, причемъ положеніе Богородицы, лежащей у яслей, иное, чѣмъ на флорентійскомъ складнѣ, гдѣ она поворачивается къ младенцу, какъ на итальянскихъ картинахъ Рождества. Здѣсь Богородица возлежитъ ровно, не перегибается тѣломъ къ младенцу и обращаетъ лицо въ сторону зрителя, что часто повторяется въ болѣе поздней живописи, греческой и русской [3]). Въ композиціи Крещенія обращаетъ на себя вниманіе повтореніе формы рѣки Іордана съ уступчатыми берегами, проходящаго въ родѣ арки надъ головой Христа, какъ и на флорентійскомъ складнѣ, и повтореніе трехъ наклоняющихся ангеловъ. Фигура Іоанна Крестителя, однако, менѣе согнута, чѣмъ на флорентійскомъ складнѣ, Христосъ не имѣетъ препоясанія, но воды въ обоихъ случаяхъ не закрываютъ тѣла Христа. Очень острыя складки одежды архангела Гавріила, тонкія руки и ноги у фигуръ заставляютъ относить этотъ памятникъ не къ XIII, а къ XIV столѣтію, и считать его болѣе позднимъ, чѣмъ оба разобранные мозаическіе памятника. Повтореніе частностей, извѣстныхъ въ Сербской псалтири и въ Ковалевской фрескѣ заставляютъ признать это окончательно. Тѣмъ не менѣе, все же этотъ памятникъ

---

[1]) Strzygowski, o. c., Taf. XXX, 67. У Моисея авторъ упоминаетъ копи, повидимому, по какой-то странной ошибкѣ.

[2]) Ὁ δὲ Πέτρος καὶ οἱ σὺν αὐτῷ ἦσαν βεβαρημένοι ὕπνῳ. Κατὰ Λοῦκαν, IX, 32.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Иконографія Богоматери, Спб. 1911, 16—17.

служитъ соединительнымъ звеномъ между указанными болѣе ранними и болѣе поздними памятниками.

4. **Рукопись Іоанна Кантакузина Парижской Націон. библ. № 1242.** Эта рукопись хорошо извѣстна, но едва ли по достоинству оцѣнена, вслѣдствіе чего заслуживаетъ особаго вниманія [1]).

Она написана на такомъ бѣломъ и толстомъ пергаминѣ, который неизвѣстенъ въ XI — XII вѣкахъ въ Византіи и наоборотъ хорошо извѣстенъ на западѣ въ XIV столѣтіи въ рукописяхъ миссаловъ и т. п. Этотъ пергаминъ изготовленъ особеннымъ образомъ. Съ обѣихъ сторонъ онъ покрытъ слоемъ бѣлаго левкаса, проложеннаго довольно широкой лопаточкой. Полосы самой прокладки ясно видны, если посмотрѣть листъ на свѣтъ. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ левкасъ осыпался и унесъ съ собой иной разъ даже письмо, или часть живописи, видно, что пергаминъ очень грубо обработанъ. Иногда тонкія и прорванныя мѣста имѣютъ наклейку въ видѣ тонкой заплаты, а на самомъ пергаминѣ видны черныя мелкія точки, представляющія въ лупу корни волосъ, не удаленныхъ при обработкѣ. Золото для буквъ и для фоновъ употреблено не листовое, какъ обычно для византійской миніатюры, а жидкое, обычное въ латинскихъ рукописяхъ. Буквы, выполненныя золотомъ, имѣютъ вздутый видъ и яркій блескъ, причемъ, какъ и фоны, ярко блестящіе, а не матовые, заключаютъ въ себѣ крупинки песка нераствореннаго золота.

На первой миніатюрѣ изображенъ императоръ Іоаннъ Кантакузинъ, сидящій на тронѣ во время собора 1351 года, созваннаго по поводу вопроса о природѣ ѳаворскаго свѣта. По сторонамъ его сидятъ четыре іерарха. Одинъ изъ нихъ—патріархъ Каллюкстъ. Композиція образована по типу обычныхъ сценъ Сошествія св. Духа, такъ что императоръ, іерархи и монахи сидятъ въ полукругѣ синтрона. За ними справа и слѣва размѣщены двѣ группы лицъ. Справа отъ императора стоитъ стража изъ шести воиновъ, а рядомъ съ ними стоятъ три человѣка въ остроконечныхъ шляпахъ. Нѣсколько фигуръ въ такихъ же шляпахъ изображены за фигурой императора, слѣва отъ него, а рядомъ съ ними находится группа въ монашескихъ одеждахъ [2]).

Эта миніатюра отличается такими художественными достоинствами исполненія, что уже Бордье обратилъ на нее вниманіе и отмѣтилъ замѣчательную живость и выразительность лицъ, выполненныхъ почти

---

[1]) H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1885, 238—242. Diehl, Manuel d'art byz., 790—2.

[2]) Diehl, o. c., fig. 405.

портретно. Группы монаховъ выполнены при этомъ по пріемамъ новаго искусства. Онѣ образованы свободно, лица монаховъ обращены въ разныя стороны. Одни бесѣдуютъ другъ съ другомъ, другіе смотрятъ въ сторону, а третьи выглядываютъ изъ-за фигуръ переднихъ. Обычный, болѣе ранній пріемъ изображенія неподвижной толпы или группы народа, въ которой выполняются лишь переднія фигуры, а отъ заднихъ видны лишь макушки головъ, здѣсь исчезъ. Фигура самого Іоанна Кантакузина, сидящаго лицомъ къ зрителю и держащаго высокій скипетръ, выполнена плоско. Его высокій плоскій торсъ, угловатыя локти рукъ и фронтальная поза роднятъ его не съ болѣе древними изображеніями византійскихъ императоровъ, а съ фигурами Ирода, или Фараона крещальни св. Марка и его притворовъ и напоминаютъ такія же черты въ развертываніи аллегорическихъ фигуръ Испанской капеллы во Флоренціи. Лицо императора Іоанна Кантакузина выполнено штрихами, какъ въ современныхъ этой рукописи миніатюрахъ итальянскихъ и французскихъ. Корона императора повторена у Фараона въ мозаикѣ притвора св. Марка.

Во второй миніатюрѣ императоръ Іоаннъ, одѣтый въ свой императорскій нарядъ, представленъ рядомъ съ изображеніемъ своимъ въ монашескомъ одѣяніи. Силуэтъ его монашеской фигуры по своимъ линіямъ уже явственно принадлежитъ искусству возрожденія XIV вѣка и рядомъ съ болѣе традиціоннымъ образомъ въ византійскомъ нарядѣ производитъ, несмотря на свою строгость, такое же впечатлѣніе, какъ и указанныя ранѣе фигуры возрожденія въ средѣ фигуръ греческой манеры въ мозаикахъ собора св. Марка и на нѣкоторыхъ станковыхъ картинахъ XIV вѣка. Фигура представлена не прямо передъ зрителемъ, а въ легкомъ поворотѣ влѣво, причемъ правильныя и изящныя складки монашеской рясы даютъ ей нѣкоторый рельефъ, въ общемъ оставляя силуэтъ плоскимъ. Въ отставленной лѣвой ногѣ передано легкое и плавное направленіе фигуры влѣво.

Тонко выполненное портретное лицо своимъ углубленнымъ выраженіемъ превосходитъ даже такія фигуры фресковой росписи Испанской капеллы, которыя изображены въ композиціи «Воинствующей церкви», съ которыми она имѣетъ прямое родство своимъ характеромъ строгаго спокойствія, видомъ бороды.

Не менѣе примѣчательно изображеніе св. Троицы надъ этими двумя фигурами императора. Держа свитокъ съ надписью: «Μέγας ὁ θεὸς τῶν χριστιανῶν», Іоасафъ (имя императора Іоанна въ монашествѣ) указываетъ вверхъ рукой на это изображеніе, исповѣдуя догматъ троичности божества. Утонченность и изящество въ исполненіи св. Троицы, пред-

ставленной подъ видомъ трехъ ангеловъ у дуба Мамврійскаго, соединены съ нѣжнымъ готическимъ наклономъ головы средняго ангела влѣво отъ зрителя. Правильная перспектива стола и сидѣній, которыя видны сбоку и сверху, въ раккурсѣ показанная нога ангела, сидящаго справа отъ зрителя, зигзагообразные концы одеждъ, падающіе внизъ въ изломанныхъ складкахъ, наконецъ, прекрасные улыбающіеся лики ангеловъ говорятъ объ отблескѣ искусства возрожденія, лежащемъ и на этихъ фигурахъ ангеловъ.

Еще болѣе важна третья миніатюра, также позволяющая установить принадлежность рукописи къ той живописной школѣ, которая такъ ярко проявила себя раньше въ мозаикахъ Кахріэ-Джами (табл. X).

На ней представлено Преображеніе Господне къ статьѣ о ѳаворскомъ свѣтѣ. Старыя формы композиціи здѣсь облечены въ новый стиль. Композиція отличается чрезвычайнымъ развитіемъ горнаго ландшафта. Горы, вмѣсто низкихъ холмовъ мозаики монастыря Дафни, пріобрѣли видъ скалистыхъ блоковъ камня и поднялись на двѣ трети высоты картины. Эти горы не цвѣтныя, а голубовато-сѣрыя, какъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, и образованы совершенно такъ же, какъ одинъ изъ указанныхъ тамъ типовъ, именно въ композиціяхъ явленія Христа народу (табл. XVIII, 4). Три горы поднимаются вверхъ уступами, причемъ средняя гора, на которой стоитъ Христосъ, двоится, а боковыя, на которыхъ стоятъ Илія и Моисей, каждая составлена изъ двухъ встрѣчающихся вверху блоковъ камней, образующихъ между собою какъ бы пролеты, какъ и въ Кахріэ-Джами. Фигуры трехъ апостоловъ представлены въ такихъ движеніяхъ тѣла, которыя неизвѣстны ранѣе, въ XII столѣтіи, и появляются лишь къ концу XIII. Фигура изумляющагося апостола справа (какъ въ Дафни и начиная съ Синайской мозаики) замѣнена здѣсь фигурой, падающей внизъ головой, какъ это изображено на мозаическомъ флорентійскомъ складнѣ (табл. VIII), причемъ тамъ и здѣсь обѣ фигуры закрываютъ лицо лѣвой рукой. Средній апостолъ повторяетъ паденіе внизъ головой апостола справа, но въ обратную сторону, и оба теряютъ по одной сандаліи съ ноги, мотивъ, указанный Н. П. Кондаковымъ въ греко-итальянской живописи, въ изображеніяхъ младенца Христа [1]), видящаго орудія своихъ будущихъ мученій (типъ Страстной иконы Богоматери). Слѣва апостолъ Петръ, однако, отступаетъ отъ обычныхъ изображеній, такъ какъ не становится на колѣни, а стоитъ на обѣихъ ногахъ, намекая на очень древній прообразъ свой—въ рукописи Пар.

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Иконографія Богоматери, 141 сл.

Нац. библ. № 510, гдѣ онъ спокойно стоитъ и протягиваетъ правую руку ко Христу. Спокойствія въ фигурѣ Петра нѣтъ; онъ прикрываетъ лѣвой рукой, которая въ плащѣ, одну сторону лица и опускается тѣломъ книзу, готовый какъ бы только еще упасть на колѣни. Порывистыя движенія апостоловъ сопровождаются такимъ же порывистымъ движеніемъ складокъ ихъ одеждъ. Концы гиматіевъ двухъ падающихъ апостоловъ развѣваются впереди нихъ, образуя тѣ характерные надутые зигзагообразные куски матеріи, которые такъ типичны для мозаикъ собора св. Марка и Кахріэ-Джами. Строеніе складокъ одеждъ вообще очень выдержано въ тѣхъ же острыхъ, неспокойныхъ и ломанныхъ формахъ. Складки потеряли свою схематическую правильность и округленность, какъ, напримѣръ, въ мозаикахъ Дафни, и образуютъ волнующіеся контуры фигуръ и ихъ одеждъ. Есть и новыя черты въ самомъ замыслѣ. Моисей не смотритъ уже на Христа и не стоитъ прямо. Онъ склоняетъ голову и спину и, подноси на покрытыхъ гиматіемъ рукахъ заповѣди, выражаетъ полнѣе, чѣмъ раньше, мысль о преклоненіи Ветхаго Завѣта передъ Новымъ. Илія простираетъ правую руку ко Христу, а лѣвую благоговѣйно держитъ у шеи на груди. Позы обоихъ очень близки къ позамъ ихъ на флорентійскомъ складнѣ. Фигуры, какъ и горы, отличаются рѣзко выраженнымъ рельефомъ. Спины двухъ падающихъ апостоловъ находятся въ тѣни, а бока на свѣту. Третья фигура апостола Петра вся въ тѣни. Однако, въ картинѣ освѣщеніе фигуръ исходитъ не изъ одного общаго источника свѣта, представляемаго ореоломъ съ исходящими изъ него лучами, а отъ зрителя, и падаетъ на фигуры, т. е. освѣщеніе является отъ разсѣяннаго свѣта.

Изящная, уравновѣшенная фигура Христа выполнена въ нѣжномъ рельефѣ, вся свѣтится бѣлымъ свѣтомъ, съ легкими голубыми тѣнями въ складкахъ, и въ рисункѣ представляетъ изумительную чистоту и утонченность строгихъ линій. Складки одеждъ, однако, по преимуществу прямыя и острыя, построены перспективно и рельефно. Нижній край одежды у ногъ идетъ полукругло; спокойно висящій справа конецъ гиматія даетъ нѣсколько извилинъ рельефныхъ складокъ. Значительная полнота тѣла вмѣсто прежней узловатости конечностей, рукъ, классическія ступни ногъ у Христа соединяются здѣсь съ такимъ явленіемъ болѣе свободной живописи, какъ поднятые вверхъ зрачки глазъ преобразившагося Спасителя. Круглый ореолъ, а не миндалевидный, становится, какъ въ итальянской живописи, обычнымъ и повторяется въ аналогичныхъ композиціяхъ въ Мистрѣ (церковь Перивлепта), въ Волотовѣ, Ковалевѣ и т. д., о чемъ будетъ сказано ниже.

Эти особенности миніатюръ рукописи, выполненной между 1371—75

годами, такъ важны, что должны стать исходными точками для пониманія художественнаго развитія константинопольской школы отъ мозаикъ Кахріэ-Джами и родственныхъ имъ памятниковъ, т. е. отъ эпохи Андроника Палеолога, до 1375 года. Царская школа, которая работаетъ сначала при дворѣ Андроника Палеолога, а затѣмъ при дворѣ Іоанна Кантакузина, обнаруживаетъ извѣстную преемственность въ стилѣ и въ примѣненіи однородныхъ формъ.

Особеннаго вниманія заслуживаетъ то, что новыя формы искусства являются въ рукописи, не только содержащей произведенія императора, но, быть можетъ, написанной имъ самимъ въ монашествѣ, когда онъ носилъ имя Іоасафа. Приведенная нѣсколько разъ въ концѣ главы надпись: «† Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ Ἰωασὰφ πόνος» можетъ указывать на это.

Рукопись такого происхожденія, украшенная замѣчательными рисунками, служитъ яснымъ указаніемъ на то, что въ ней мы имѣемъ наивысшій расцвѣтъ искусства царской школы XIV столѣтія.

Значеніе рукописи увеличивается еще тѣмъ обстоятельствомъ, что нѣкоторыя формы ея живописи позволяютъ связать чрезъ ея посредство царскую школу Константинополя съ нѣкоторыми еще сомнительными, или мало достовѣрными произведеніями.

5. Сербская псалтирь. Незамѣтная на первый взглядъ частность первой миніатюры описанной выше рукописи съ изображеніемъ собора даетъ важный поводъ къ научной постановкѣ вопроса о стилѣ и формахъ Сербской псалтири, которую Стриговскій считалъ копіей съ древней и неизвѣстной сирійской рукописи [1]).

Фигуры въ остроконечныхъ шапкахъ, стоящія позади императора, заинтересовали перваго описателя рукописи и издателя рисунка съ этой миніатюры, Бордье, который ошибочно объяснилъ ихъ, какъ «гражданскихъ чиновниковъ» (officiers civils). Однако, эти фигуры въ остроконечныхъ шапкахъ изображены еще въ двухъ рукописяхъ, именно въ Сербской псалтири и въ рукописи Акаѳиста Богородицы Моск. Синод. библіотеки въ такихъ миніатюрахъ, которыя ближайшимъ образомъ связаны между собою единствомъ композиціи и содержанія.

Въ Сербской псалтири на слова: «Хвалите име Господне, хвалите раби Бога, стоещеи вь храмѣ господни и въ дворѣхъ дому Бога нашего. Хвалите Господа, яко благъ Господь, пойте имени его, яко добро» изображенъ храмъ съ пирамидальнымъ верхомъ, покрывающимъ плоскую крышу. При входѣ стоитъ на подножіи Христосъ съ Евангеліемъ, имено-

---

[1]) J. Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters, Wien 1906, 87 ff.

словно благословляющій. По сторонамъ его стоятъ двѣ группы людей, справа священники съ надписью «попове», слѣва тѣ самыя фигуры въ остроконечныхъ шапкахъ, которыя изображены за трономъ Іоанна Кантакузина, но съ надписью: «пѣвьци» [1]), изъ чего слѣдуетъ, что за императоромъ стоитъ клиръ пѣвчихъ. Эти же пѣвчіе сопровождаютъ икону Богородицы съ младенцемъ на другой миніатюрѣ той же Сербской псалтири на слова: «О всепѣтая мати, рождьшая всѣхъ святыхъ пресвятое слово» [2]). Композиція Сербской псалтири на тѣ же слова дана въ греческой рукописи Акаѳиста Богородицы, причемъ выполнена замѣчательно тонко и стильно, какъ и слѣдуетъ греческому оригиналу [3]). Миніатюры обѣихъ рукописей являются какъ бы повтореніями одного общаго распространеннаго оригинала [4]). Все различіе заключается въ томъ, что на миніатюрѣ Акаѳиста вмѣсто четыреугольнаго зданія храма съ коническимъ верхомъ изображенъ киворій, по сторонамъ котораго находятся зданія, слѣва домъ, а справа церковь съ крестомъ поверхъ купола, на слова: «въ храмѣ Господни и во дворѣхъ дому Бога нашего».

Остроконечныя шапки повторены въ Сербской псалтири также и въ другихъ случаяхъ, напримѣръ, въ миніатюрѣ съ изображеніемъ смерти грѣшника [5]) и въ миніатюрѣ, представляющей поклоненіе иконѣ Богородицы съ младенцемъ на слова: «О всепѣтая мати» [6]), также у пѣвцовъ. Длинныя одежды, на подобіе стихарей, у этихъ пѣвцовъ украшены пестрыми разводами орнаментовъ, особенно у перваго, всегда стоящаго впереди пѣвца. У него, а то и у другого, стоящаго съ нимъ рядомъ пѣвца, длинные волосы, падающіе изъ-подъ остроконечныхъ шапокъ до плечъ, и большія бороды. Русскій посолъ въ Царьградѣ Игнатій Смольнянинъ (1389—1405), присутствовавшій на бракосочетаніи русской княжны Анны съ императоромъ Мануиломъ, видѣлъ въ 1392 г. этихъ пѣвцовъ и описалъ ихъ съ замѣчательной точностью: «Пѣвци же стояху украшены чюдно, ризы имѣяху, аки (священные) стихари широци и долзи, а всѣ опоясаны; рукава же ризъ ихъ широци, а долзи, ови камчаты, ови и шидяны (шидны), наплечники съ златомъ и съ круживомъ, на главахъ ихъ оскрилци (воскрильци) остры. И множество ихъ собрани

---

[1]) Ibid. Taf. XXXIX (92).
[2]) Ibid. Taf. XXXIX (92).
[3]) Ibid. Taf. LVIII (147).
[4]) Н. П. Лихачевъ, Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія, № 707.
[5]) Strzygowski, o. c., Taf. XXXVIII, 88.
[6]) Ibid. Taf. LVIII, 147.

(и толико бысть чинно, яко написаны зряхуся). Старѣйшій ихъ бѣ (мужъ дивенъ), красенъ, аки снѣгъ бѣлъ (сѣдинами бѣлѣяся)» [1]).

Такимъ образомъ, эти остроконечныя шапки и пестро разукрашенныя одежды пѣвцовъ Сербской псалтири, надъ которыми недоумѣвалъ Стриговскій [2]), вводятъ ее въ кругъ опредѣленныхъ памятниковъ XIV столѣтія константинопольскаго происхожденія.

Не менѣе поучительны и многія другія черты этой рукописи, которыя онъ не оцѣнилъ въ достаточной степени.

Такъ, въ этой рукописи встрѣчаются изображенія четырехъ символовъ евангелистовъ, вошедшія въ византійское искусство отъ соприкосновенія съ западнымъ, какъ это доказалъ Н. П. Кондаковъ [3]). Символы евангелистовъ размѣщены по четыремъ угламъ рамы, заключающей образъ Ветхаго деньми съ Еммануиломъ на лонѣ [4]). Но эти изображенія, дополняемыя латинскимъ благословеніемъ Ветхаго деньми, не исчерпываютъ западнаго вліянія, которое отразилось на рукописи. Въ изображеніи на слова: «Господня земля и исполненіе ея» (псал. 23) представлена земля въ такомъ странномъ видѣ, которому никакихъ аналогій Стриговскій отыскать не могъ, а потому отнесъ къ проявленію семитическо-восточнаго воззрѣнія [5]), такъ какъ, повидимому, некуда было больше дѣвать этотъ новый образъ. Онъ считалъ его сирійскимъ.

Земля представлена въ видѣ правильнаго овала, окруженнаго голубой полосой воды, т. е. океаномъ. Въ серединѣ находится островъ, на которомъ сидитъ женская фигура, опирая ноги о подножіе. Вокругъ нея растутъ травы. Островъ окруженъ моремъ, за которымъ вверху растутъ деревья и текутъ четыре райскія рѣки. Это рай. Надъ раемъ видна часть полукруга, отсѣкающая верхнюю часть овала земли. Изъ круга внизъ протянута десница со сжатыми пальцами, внутри которой находятся десять дѣтскихъ полуфигуръ: пять женскихъ и пять мужскихъ,

---

[1]) Хожденіе Игнатія Смольнянина. Прав. Пал. Сборн. Вып. 12, 14. Выраженіе: „яко написани зряхуся" показываетъ, что Игнатій Смольнянинъ сравниваетъ ихъ фигуры, какъ бы съ изображеніями на картинкахъ, на которыхъ онъ могъ видѣть ихъ.

[2]) Я не могу понять, почему Стриговскій сравниваетъ эту миніатюру Акаѳиста съ миніатюрой № 143 Сербской псалтири, на которой изображенъ Христосъ, сидящій на престолѣ среди поклоняющихся ему ангеловъ. Повидимому, здѣсь недоразумѣніе, такъ какъ миніатюра Акаѳиста является варіантомъ № 143 Сербской псалтири. Описаніе миніатюры ошибочно и спутано. Въ немъ упоминается Христосъ на тронѣ, а этого нѣтъ. Ibid. 132 (къ fol. 28v),

[3]) Ист. виз. иск. 252, 255—256.

[4]) Strzygowski, o. c., Taf. XXV (55).

[5]) Ibid. 107.

въ родѣ мальчиковъ и дѣвочекъ. Дѣвочки имѣютъ на головахъ бѣлые платки, а мальчики одѣты въ бѣлыя рубашки.

Десница съ душами праведныхъ, такъ поразившая Стриговскаго, однако, извѣстна не разъ въ иконографіи этого времени и изображается, какъ будетъ сказано дальше, и самостоятельно, но въ данное изображеніе она внесена на слова того же 23 псалма, ст. 4: «Неповиненъ руками и чистъ сердцемъ, иже не пріятъ всуе душу свою и не клятся лестію искреннему своему». Это «родъ ищущихъ Господа, ищущихъ лице Бога Іаковля» (ст. 6).

Форма земли въ видѣ правильнаго овала, именно яйцевидной формы, однако, извѣстна въ рукописи «Scivias» св. Гильдегарды Висбаденской библіотеки Здѣсь земля имѣетъ яйцевидную, т. е. овальную форму. Внутри ея также находится островъ. Овалъ окружаютъ пояса. Овальная форма земли объясняется здѣсь видѣніемъ св. Гильдегарды, которая таковой видѣла землю въ третьемъ своемъ видѣніи [1]). Десницы съ душами праведныхъ здѣсь нѣтъ, равно какъ нѣтъ олицетворенія земли. Эта форма земли должна быть отличаема отъ круглой (rotundum mundum), съ которой еще придется имѣть дѣло дальше въ связи съ разнообразными формами западныхъ и византійскихъ представленій о вселенной, вошедшими въ живопись XIV столѣтія. Рукопись Scivias отнесена Л. Байльe къ XII вѣку, и, дѣйствительно, ея рисунки проникнуты романскимъ стилемъ и свободой романскаго замысла.

Сербская псалтирь, такимъ образомъ, въ разобранной миніатюрѣ даетъ сразу два обязанныхъ латинскому изобрѣтенію образа, что вообще свойственно искусству XIV вѣка. Но кромѣ этихъ заимствованій слѣдуетъ отмѣтить и такія, какъ поддерживаніе двумя женами склоняющейся отъ душевнаго страданія на сторону Богородицы въ композиціи Распятія—мотивъ по преимуществу принадлежащій искусству треченто [2]), оживленныя позы апостоловъ въ композиціи Сошествія св. Духа [3]), близко повторяющей подобную же композицію на флорентійскомъ складнѣ съ космосомъ и въ высоту вытянутымъ синтрономъ.

Кромѣ того, въ рукописи встрѣчаются скрещенныя ноги стоящей фигуры пастуха въ композиціи Рождества и скрещенныя ноги Давида, пасущаго стадо [4]).

---

[1]) Quod ante viginti octo annos velut in figura ovi significative videram quomodo in tertia visione libri Scivias ostenditur (Dom L. Baillet, Mon. et mém. Piot, XIX, 1911, 62[2], pl. IV).

[2]) Strzygowski, o. c. Taf. X, 24.

[3]) Ibid. Taf. IX, 22.

[4]) Ibid. Taf. LIII, 130; XLVI, 106.

Затѣмъ цѣлый рядъ новыхъ формъ ставятъ Сербскую псалтирь въ тѣсную связь съ искусствомъ Константинополя.

Строеніе горнаго пейзажа, занимающаго бо́льшую часть картины, обнаруживаетъ полное родство съ пейзажемъ мозаикъ Кахріэ-Джами. Горы, въ верхней части голубовато-сѣрыя, являются часто въ видѣ отдѣльныхъ каменистыхъ блоковъ, вершины ихъ съ уступчатыми площадками и острыми выступами наклоняются то вправо, то влѣво [1]), образуя пролеты въ композиціи Преображенія [2]). Надъ зданіями часто развѣшены ткани, а формы сооруженій повторяютъ часто типъ экседры и изображаются съ двухъ точекъ зрѣнія, повышенной и пониженной.

Любопытнѣе, однако, то, что среди фигуръ повторяется женская фигура съ голубымъ покрываломъ, распущеннымъ надъ головой [3]), какъ и въ Кахріэ-Джами. Въ Сербской псалтири эта фигура представляетъ пляшущую Маріамъ, въ то время какъ въ Кахріэ-Джами она изображаетъ служанку.

Къ числу такихъ же фигуръ слѣдуетъ отнести и одну дѣвичью фигуру въ композиціи «Введенія во храмъ Богородицы» [4]), которая изображена въ Бѣлградской копіи. Эта фигура въ точности повторяетъ венеціанскія фигуры женщинъ, одѣтыхъ въ длинныя, покрывающія голову накидки съ выступомъ надъ лбомъ. Миніатюра Сербской псалтири очень испорчена [5]); возможно, однако, что эта фигура была на ней изображена, такъ какъ повторена на указанной Бѣлградской копіи [6]).

Въ исполненіи одеждъ повторяются, хотя и рѣже, тѣ же острые зигзагообразные концы, острыя складки, а обнаженныя части фигуръ руки, ноги, плечи такъ же тонки, узловаты въ сочлененіяхъ, какъ и въ Кахріэ-Джами.

Въ типахъ круглыхъ лицъ съ короткими приподнятыми носами повторяется типъ головъ Кахріэ-Джами.

Однако, сравнительно съ мозаиками Кахріэ-Джами, на миніатюрахъ Сербской псалтири лежитъ печать полнаго провинціализма, повторяющаго безъ надлежащаго совершенства болѣе утонченныя формы столичнаго искусства. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ небрежное и неискусное мастерство Сербской псалтири совпадаетъ съ такимъ же искусствомъ миніатюръ извѣстнаго свадебнаго эпиталамія, о которомъ будетъ сказано ниже.

---

1) Ibid. Taf. XIII, 30; XXX, 67.
2) Ibid. Taf. XXX, 67.
3) Ibid. Taf. XLVI, 107.
4) Ibid. Taf. XV, 77.
5) Ibid. Taf. XV, 32.
6) Ibid. стр. 31.

Въ Сербской псалтири на ногахъ мужскихъ фигуръ отсутствуютъ ремневыя перевязи, столь обычныя въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и крещальни собора св. Марка. Взамѣнъ ихъ изображается высокая черная обувь, что указываетъ на отклоненіе отъ чертъ обычнаго стиля. Несмотря на эти отклоненія, Сербская псалтирь должна стать въ кругъ памятниковъ XIV столѣтія, находящихся въ зависимости отъ константинопольской школы, тѣмъ болѣе, что нѣкоторыя композиціи этой рукописи, разобранныя далѣе, связываютъ ее не только съ константинопольскими памятниками, но и вообще съ памятниками всей эпохи, возникшими на периферіи Византіи, каковы памятники русскіе, живопись Мистры, Кавказа и друг. Только этимъ обстоятельствомъ можно объяснить, что въ Сербской псалтири, кромѣ указанныхъ частностей, была повторена цѣлая композиція: «Упреки Іосифа Богородицѣ», хотя и въ обратномъ видѣ, а вовсе не копированіемъ одного сирійскаго оригинала. Такая же связь обнаруживается и между другими памятниками и Сербской псалтирью.

6. Икона св. Троицы въ музеѣ Александра III, № 1806 (табл. XIII). Эта икона, хотя и была великолѣпно издана въ краскахъ, однако, не получила надлежащей оцѣнки [1]). Изображеніе Троицы на этой иконѣ такъ близко повторяетъ композицію рукописи Іоанна Кантакузина [2]), что на основаніи сходства можетъ быть установлена и дата для иконы.

На ней прибавлены Авраамъ и Сарра, затѣмъ прибавлены два зданія по сторонамъ, но эти различія ничуть не нарушаютъ основного родства иконы и миніатюры. Жесты, позы ангеловъ повторяются здѣсь и тамъ съ такимъ замѣчательнымъ сходствомъ, что даже выставленная впередъ правая нога ангела, сидящаго слѣва отъ зрителя, виситъ, не опираясь о подножіе, отсутствующее въ обоихъ случаяхъ. У праваго ангела одна нога представлена перспективно по направленію къ зрителю, а другая покоится на подножіи въ профиль.

Повторяются въ обоихъ случаяхъ салфетки, расположенныя по краю стола у средняго и лѣваго ангеловъ, а у ангела справа эта салфетка лежитъ на столѣ скомканная послѣ употребленія. На салфеткѣ средняго ангела видны двѣ полоски шитаго орнамента въ обоихъ случаяхъ, а на салфеткахъ боковыхъ ангеловъ этихъ полосокъ нѣтъ.

---

[1]) Русская икона, Спб. 1914, № 1, стр. 7.

[2]) Гравюра съ этой миніатюры, изданная Bordier, o. c., 241, невѣрно передаетъ частности. Слѣдуетъ имѣть въ виду фотографію, которую издалъ Diehl. Manuel d'art byzantin, fig. 406.

Точное повтореніе формъ деревянной низкой трапезы, за которой сидятъ ангелы, наводитъ на мысль, что и ея формы стоятъ въ зависимости отъ общаго оригинала, сквозящаго въ обоихъ памятникахъ. Возможно, что форма стола воспроизводитъ почитаемую святыню, т. е. трапезу Авраама, хранившуюся въ это время, т. е. въ XIV столѣтіи въ церкви св. Софіи, гдѣ къ ней прикладывался упомянутый ранѣе Игнатій Смольнянинъ: «и целовахомъ... трапезу Авраамлю, на ней же гости (угости) Христа (Бога) въ Троици явльшася»[1]). Позднѣе (между 1419—22) Игнатія эту трапезу видѣлъ другой русскій паломникъ, Зосима, также въ церкви св. Софіи: «и трапезу Авраамову, на ней же Авраамъ учреди (угости) святую Тройцу подъ дубомъ мавріискимъ»[2]). Эта трапеза существовала еще до взятія Царьграда крестоносцами. Ее видѣлъ въ 1202 году Антоній новгородскій и сообщилъ, что она показывалась покрытой[3]). Измѣненіе стола съ четырьмя высокими ножками на низкую трапезу съ наглухо облицованными сторонами указываетъ на эту зависимость формы трапезы отъ цареградской святыни.

Однако, какъ бы ни было замѣчательно сходство обоихъ памятниковъ, на иконѣ, несмотря на высокое совершенство ея живописи, есть черты, заставляющія относить ее ко времени нѣсколько болѣе раннему, или же, хотя и считать оба памятника современными, но икону считать сохранившей бо́льшую архаичность формъ. Въ ликахъ ангеловъ на иконѣ больше строгости, чѣмъ на миніатюрѣ, сидѣнія ангеловъ видны на обоихъ памятникахъ въ правильной перспективѣ, которую увѣренная рука мастера рукописи нигдѣ не нарушила, между тѣмъ какъ на иконѣ подножіе ангела изображено въ обратной перспективѣ. Равнымъ образомъ складки одеждъ у лѣваго ангела на иконѣ очень остры, безпокойны и изломаны, что приведено въ большее равновѣсіе въ изящныхъ одеждахъ ангела рукописи. Общее сходство и родство формъ обоихъ памятниковъ, однако, таково, что принадлежность иконы къ константинопольской школѣ цвѣтущаго времени Іоанна Кантакузина едва ли можетъ подлежать сомнѣнію.

7. Ватиканская далматика (табл. V—VII). Рукопись Іоанна Кантакузина и связанные съ ней другіе памятники даютъ возможность бросить яркій свѣтъ на такъ называемую ватиканскую далматику Карла Великаго, относимую то къ X—XI, то, правильнѣе, къ XIV столѣтію. Она хранится въ ризницѣ собора св. Петра въ Римѣ.

---

[1]) Прав. Пал. Сборн., XII, 1887, 7.

[2]) Хожденіе инока Зосимы. Прав. Пал. сборн., XXIV, 1889, 3.

[3]) Книга Паломникъ. Прав. Пал. сборн., LI, 1899, 20: „і въ малемъ олтари за святою трапезою покрыта трапеза, на ней же Авраамъ со святою Тройцею хлѣба ялъ“.

Мнѣ кажется крайне страннымъ и невѣроятнымъ, что Вентури, писавшій о далматикѣ однимъ изъ послѣднихъ, могъ опредѣлить ея время X—XI столѣтіемъ [1]). Такой датой онъ нарушилъ всѣ понятія объ историческихъ стиляхъ и ихъ формахъ. Милле отнесъ эту шитую ткань къ XIV столѣтію [2]), а Диль справедливо, какъ мнѣ кажется, сравнилъ композицію Преображенія, изображенную на ней, съ композиціей рукописи Іоанна Кантакузина и фреской Перивлепта въ Мистрѣ, слѣдуя указаніямъ Милле, но онъ не остановился на примѣчательныхъ свойствахъ стиля этой композиціи, отличающихъ ее отъ изображеній на указанныхъ памятникахъ [3]).

Композиція Преображенія на ватиканской далматикѣ отличается прежде всего такимъ оживленіемъ фигуръ, которое далеко оставляетъ за собою движеніе фигуръ на миніатюрѣ рукописи Іоанна Кантакузина, не говоря уже о фрескѣ въ Мистрѣ. Ни на одномъ произведеніи XIV столѣтія неизвѣстны такъ искусно въ раккурсахъ выполненныя фигуры апостоловъ, какъ на далматикѣ. Вентури обратилъ вниманіе на эти фигуры и высказалъ соображеніе, что позы апостоловъ могъ развить въ такомъ видѣ Микель Анджело [4]). Для времени X—XI вѣка къ которому онъ отнесъ далматику, такое замѣчаніе вызываетъ полное недоумѣніе. Тѣмъ не менѣе, раккурсы фигуръ апостоловъ превосходятъ все до сихъ поръ извѣстное въ области византійской манеры.

Обозрѣвая далматику на мѣстѣ, я убѣдился, что она сильно пострадала отъ времени и реставрирована. Въ нѣкоторыхъ частяхъ подола орнаментъ вышитъ заново, равно какъ и красные цвѣты и павлинъ, вышитые на средней горѣ, представляютъ иной характеръ шитья и иныя болѣе яркія цвѣта шелковъ. Общіе контуры всѣхъ композицій, однако, сохранили древнія очертанія. Основной голубой шелкъ, на которомъ вышиты изображенія, сильно протерся, зашитъ мѣстами и наложенъ на новую солидную подкладку.

Композиція Преображенія, находящаяся на одной изъ сторонъ далматики привлекаетъ вниманіе по сравненію съ той же композиціей въ рукописи Іоанна Кантакузина.

Строеніе горнаго пейзажа, поднимающагося высоко вверхъ тремя вершинами, въ высшей степени близко повторяетъ строеніе и формы

---

[1]) Литературу см. у Dalton, Byzantine art and archaeology, 600. A. Colasanti, Nuovo bulletino di arch. crist., 1902, 155.

[2]) A. Michel, Hist. de l'art, I 1, 256; III 2, 956—957.

[3]) Diehl, Manuel d'art byzantin, 798—800.

[4]) Venturi, o. c., II, 497.

горъ въ упомянутой рукописи, восходящихъ, въ свою очередь, какъ было указано выше, къ одному изъ типовъ горъ Кахріэ-Джами. Горы съ контурами, вышитыми золотомъ, не прошиты другимъ цвѣтомъ, такъ что основной голубой цвѣтъ фона есть и цвѣтъ горъ (см. выше, типъ IV). Каждая гора представляетъ высоко поднимающійся вверхъ блокъ камня съ уступами, но средняя гора и правая своими боковыми частями наклоняются другъ къ другу и встрѣчаются, образуя пролетъ, какъ въ Преображеніи рукописи Іоанна Кантакузина. Родство съ композиціей рукописи наблюдается еще въ формѣ четыреугольнаго ореола Христа, представляющаго центральную часть круглаго ореола рукописи. Во всемъ остальномъ въ иконографіи событія Преображенія замѣчается большое различіе. Илія и Моисей перемѣнили свои мѣста. Моисей изображенъ на лѣвой горѣ, Илія на правой, какъ бы въ связи съ тѣмъ рядомъ памятниковъ болѣе ранней византійской традиціи, на которыхъ такой порядокъ былъ принятъ. Этотъ рядъ памятниковъ можно начать съ символической композиціи Преображенія въ церкви Аполлинарія во флотѣ въ Равеннѣ и черезъ Парижскую рукопись рѣчей Григорія Назіанзина № 510, а затѣмъ чрезъ Евангеліе Пантелеймоновскаго монастыря на Аѳонѣ № 2 [1]) довести до далматики. Въ этой чертѣ художественная традиція далматики идетъ въ руслѣ указанныхъ памятниковъ, но въ позахъ трехъ испуганныхъ апостоловъ этихъ старыхъ воспоминаній уже нѣтъ, и стремленіе къ новизнѣ сильно измѣнило даже ближайшую по времени традицію рукописи Іоанна Кантакузина.

Петръ, изображенный слѣва, присѣлъ на корточки. Его тѣло развернуто въ линейномъ ракурсѣ такъ, что видна спина, колѣно, уходящее въ глубину фона, пятка лѣвой ноги и ступня въ ракурсѣ, а правая нога видна ступней къ зрителю. Голову онъ поворачиваетъ вправо ко Христу и протягиваетъ къ нему правую руку, а лѣвою рукою онъ закрываетъ лицо посредствомъ плаща. Художественный смыслъ позы Петра тотъ, что онъ, не вынося силы и внезапности свѣта, упалъ на колѣно, отвернулся отъ свѣта, обративъ къ нему спину и, закрывая ослѣпленные глаза, все же обращается съ рѣчью ко Христу.

Фигуру старой традиціи больше напоминаетъ Іоаннъ, но все же отъ прежней позы остался только поворотъ въ сторону зрителя, т. е. обращеніе спиной къ свѣту, но еще болѣе рѣзкое, чѣмъ у Петра. Вся фигура представляетъ клубокъ линій, въ ракурсѣ передающихъ одежду и изогнутую спину съ головой, изображенной на фонѣ одеждъ. Іаковъ

---

[1]) Н. В. Покровскій. Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, 196—198.

упалъ на одно колѣно; другое упирается всей ступней въ землю для равновѣсія. Его фигура дана въ профиль и вглубь картины, такъ что спина видна въ три четверти.

Чрезвычайно сложные концы одеждъ, изрѣзанные зигзагообразными складками и волнующіеся, сопровождаютъ движенія испуганныхъ апостоловъ.

Фигура Христа отличается изумительнымъ совершенствомъ и утонченностью рисунка. Линіи одеждъ всегда очерчиваютъ рельефъ складокъ и формъ тѣла, но уже не имѣютъ остроты и угловатости, а, напротивъ, плавны и строги, но болѣе сложны, чѣмъ у Христа въ рукописи Іоанна Кантакузина. Особенно замѣчательны линіи складокъ одеждъ Христа у правой ноги. Они образуютъ рельефные изгибы матеріи, открывающіе внутреннія части складокъ. Изящно отставленная лѣвая нога вся показана въ своемъ строеніи складками бедра и икры. На верхнюю часть ступни ложится нижній край хитона. Свободно отклоненная въ сторону рука находится на вѣсу и благословляющая кисть наклонена книзу. Общія черты фигуръ, такимъ образомъ, являются въ новой стилистической переработкѣ, болѣе свободной и владѣющей бо́льшимъ знаніемъ рисунка, чѣмъ даже въ рукописи Іоанна Кантакузина.

Я не могу указать среди извѣстныхъ мнѣ памятниковъ такихъ, на которыхъ были бы полностью повторены фигуры трехъ апостоловъ, но, что такіе памятники были, едва ли можно сомнѣваться. Все же слѣдуетъ отмѣтить тотъ важный фактъ, что средняя фигура Іоанна представляетъ дальнѣйшее развитіе въ движеніи его фигуры на флорентійскомъ складнѣ, гдѣ онъ поворачиваетъ спину къ свѣту, исходящему отъ Христа, и представленъ присѣвшимъ и съежившимся. На одной поздней иконѣ бывшаго собранія Н. П. Лихачева, теперь въ музеѣ Императора Александра III, выполненной въ стилѣ, сохраняющемъ еще византійское преданіе, однако нарушенное введеніемъ чертъ итальянскаго барокко [1]), въ композиціи Преображенія довольно близко повторена фигура апостола Іакова, изображеннаго, какъ и на далматикѣ, въ правомъ углу картины. Онъ представленъ въ профиль, присѣвшимъ на правую ногу и выставившимъ для равновѣсія колѣно правой ноги. Единственное различіе заключается въ томъ, что на иконѣ апостолъ Іаковъ протягиваетъ ко Христу лѣвую руку, между тѣмъ какъ на далматикѣ этой рукой онъ закрываетъ себя отъ свѣта. Фигура Іоанна повторена въ росписи Успенскаго собора во Владимірѣ.

---

[1]) Н. П. Лихачевъ, Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія, I, табл. LXXXIV, 148.

Композиція Преображенія на далматикѣ осложнена сравнительно съ рукописью Іоанна Кантакузина еще двумя моментами дѣйствія, имѣющими отношеніе къ главному событію. Въ пролетахъ между вершинами горъ изображены шествіе Христа съ учениками на Ѳаворскую гору и возвращеніе послѣ Преображенія, чего нѣтъ въ рукописи Іоанна Кантакузина, но что изображено въ Сербской псалтири [1]), съ нѣкоторыми отличіями, указывающими на колебанія въ составѣ этой композиціи. На далматикѣ Христосъ идетъ въ обоихъ случаяхъ впереди апостоловъ, обращая къ нимъ голову въ полуоборотъ, въ Сербской псалтири Христосъ при возвращеніи съ горы идетъ позади апостоловъ, благословляя ихъ именословно. Любопытно, что въ Ерминію Діонисія Фурноаграфіота вошла именно эта иконографія двухъ моментовъ, такъ какъ въ ней предписывается: «съ одной стороны горы Христосъ, восходящій съ тремя апостолами и указывающій имъ вершину горы, а съ другой стороны снова апостолы, сходящіе и со страхомъ глядящіе назадъ, и позади нихъ Христосъ, благословляющій ихъ» [2]). Такое совпаденіе тѣмъ болѣе интересно, что въ Сербской псалтири жестъ Христа на пути къ горѣ, дѣлаемый имъ правой рукой, можетъ быть понятъ, какъ указаніе на гору Ѳаворскую. Онъ какъ бы указываетъ вверхъ, хотя и не поднимаетъ высоко своей руки. При возвращеніи съ горы, Петръ, дѣйствительно, оборачиваетъ голову къ идущему за нимъ Христу.

Боковыя композиціи, однако, извѣстны ранѣе. Въ свое время я отмѣтилъ замѣчательную и рѣдкую миніатюру Евангелія № 11 Аѳонскаго Пантелеймоновскаго монастыря, на которой изображено шествіе Христа съ тремя апостолами на Ѳаворскую гору [3]). На листѣ 252 находится большая во весь листъ миніатюра: Христосъ, указывая впередъ рукою, ведетъ трехъ апостоловъ. За этой миніатюрой, л. 252 об., слѣдуетъ другая, съ изображеніемъ Преображенія, но возвращенія послѣ Преображенія нѣтъ. Возможно, что передъ нами здѣсь одинъ изъ первыхъ случаевъ изображенія шествія на Ѳаворскую гору, но еще отдѣльно отъ композиціи Преображенія. Появленіе этого сюжета падаетъ на XII столѣтіе, къ которому можно отнести рукопись.

Въ другой рукописи, въ Евангеліи Парижск. Нац. библ. № 74,

---

[1]) **Strzygowski**, o. c., Taf. XXX, 67.

[2]) Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδιδ. ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Πετρουπόλει 1909, 97: καὶ ὄπισθεν εἰς τὸ ἕνα μέρος τοῦ βουνοῦ πάλιν ὁ Χριστὸς ἀναβαίνων μὲ τοὺς τρεῖς ἀποστόλους καὶ δεικνύων εἰς αὐτοὺς τὴν κορυφὴν τοῦ βουνοῦ· καὶ εἰς τὸ ἄλλο μέρος τοῦ βουνοῦ πάλιν οἱ ἀπόστολοι καταβαίνοντες μετὰ φόβου καὶ βλέποντες εἰς τὰ ὀπίσω, καὶ πάλιν ὁ Χριστὸς ὄπισθεν αὐτῶν εὐλογῶν αὐτούς.

[3]) **Виз. Врем.**, VI, 1899, 85.

является второй моментъ, но также отдѣльно отъ основной композиціи Преображенія. Къ Евангелію отъ Луки дано Преображеніе, а рядомъ, на той же полосѣ земли, Христосъ идетъ позади трехъ апостоловъ и благословляетъ ихъ. Впереди передъ ними городъ Іерусалимъ. Къ Евангелію отъ Марка также представлено возвращеніе Христа, но лишь съ двумя апостолами, причемъ Христосъ идетъ впереди апостоловъ и указываетъ рукой на городъ [1]). Наконецъ, въ Евангеліи Иверскаго монастыря № 5 находимъ первое соединеніе Преображенія съ двумя побочными сценами, т. е. съ шествіемъ на Өаворъ и возвращеніемъ. Брокгаузъ, первый издатель этой миніатюры, едва ли вѣрно отнесъ самую рукопись къ XII столѣтію [2]). Мнѣ кажется, что появленіе развѣвающагося конца одежды Христа въ сценѣ исцѣленія двухъ бѣсноватыхъ [3]), а затѣмъ уступчатыя горы, имѣющія крайне близкое родство съ горами въ мозаикахъ притвора церкви св. Марка и Ватопедскаго октотевха, заставляютъ отнести ее къ концу XIII столѣтія. Появленіе въ этой рукописи композиціи Преображенія, соединяющей въ одной картинѣ три момента, мнѣ кажется, говоритъ о томъ же. Нѣкоторый архаизмъ формъ композиціи Преображенія этой рукописи состоитъ въ томъ, что три вершины, принявши видъ скалистыхъ уступовъ, не поднимаются вверхъ въ видѣ каменистыхъ глыбъ, какъ въ Сербской псалтири. Круглый ореолъ—ровный, безъ лучей. Страннымъ образомъ шествіе на гору Өаворскую представляетъ Христа и двухъ апостоловъ, а не трехъ. Возможно, что фигура третьяго апостола утеряна, такъ какъ на его мѣстѣ видно какъ бы стертое мѣсто. На миніатюрѣ Евангелія № 5 Иверскаго монастыря Христосъ оба раза идетъ впереди, какъ на далматикѣ, что̀ является для нея важнымъ въ смыслѣ сохраненія ближайшей къ ней ранней традиціи.

Оба варіанта не случайны. Они прослѣживаются и на русскихъ иконахъ. Одна изъ иконъ бывшаго собранія Н. П. Лихачева [4]) крайне важна тѣмъ, что передаетъ замѣчательно сходно отроги скалъ въ видѣ блоковъ, полный кругъ ореола Христа, упавшую съ ноги апостола Іакова сандалію, а въ изображеніи боковыхъ композицій держится варіанта Сербской псалтири и Ерминіи. Эта икона, сохраняющая очень устойчивыя формы горъ и нѣкоторыя другія черты живописи, явившіяся

---

[1]) H. Omont, Évangiles avec peintures byzantines du XI siècle, Paris, I, pl. 74; II, pl. 112.

[2]) H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, 186, Taf. 24.

[3]) Ibid. Taf. 22.

[4]) Н. П. Лихачевъ, о. с., I, табл. CXXVII 225.

въ XIV столѣтіи, едва ли можетъ быть позднѣе XVI вѣка, такъ какъ горы еще не имѣютъ чрезмѣрной пестроты въ раздѣлкѣ уступами, но на ней уже изображены несомые на облакахъ Илія и Моисей [1]), стоящіе затѣмъ въ ростъ по сторонамъ Христа. Тотъ же варіантъ Ерминіи и Сербской псалтири передаетъ одна болѣе поздняя икона того же собранія [2]). Какъ и во всѣхъ указанныхъ случаяхъ, вторая композиція представляетъ Христа позади трехъ апостоловъ, благословляющаго ихъ, а апостолы обращаютъ лица назадъ.

Наоборотъ, другая икона [3]), повидимому, одновременная съ указанной выше [4]), передавая полный круглый ореолъ, менѣе сходно изображая горы безъ длинныхъ каменистыхъ блоковъ, представляетъ возвращеніе съ Ѳаворской горы въ переводѣ ватиканской далматики, т. е. Христосъ идетъ не позади учениковъ, благословляя ихъ, а впереди. Несмотря на различіе въ жестѣ правой руки, которая на иконѣ держитъ вмѣстѣ съ лѣвой свитокъ, а на далматикѣ лежитъ на груди, переводъ остается тѣмъ же. На упомянутой выше фрескѣ церкви Перивлепта въ Мистрѣ Христосъ также въ обоихъ случаяхъ идетъ впереди апостоловъ. Три горы изображены также безъ длинныхъ и высокихъ блоковъ, что̀ указываетъ на сохраненіе русской иконой чертъ болѣе ранней композиціи, какъ въ Мистрѣ [5]).

Изъ всѣхъ приведенныхъ данныхъ слѣдуетъ, что композиція Преображенія на ватиканской далматикѣ, сохраняя въ общемъ особенности искусства рукописи Іоанна Кантакузина, какъ-то строеніе горъ съ пролетами, четыреугольную форму ореола, значительно отклоняется въ сторону болѣе поздней традиціи, особенно въ изображеніи павшихъ на землю апостоловъ и двухъ боковыхъ композицій.

Другая композиція далматики еще яснѣе связываетъ ее съ болѣе поздней художественной традиціей. Вентури неправильно назвалъ эту композицію «Деисусомъ» только потому, что по сторонамъ Христа изображены Богородица и Іоаннъ Креститель въ молитвенномъ предстояніи [6]). Деисусъ составляетъ лишь иконографическую подробность всей композиціи, и потому такое названіе къ ней не подходитъ. Въ литера-

---

[1]) На иконахъ того же извода встрѣчается Моисей и въ саркофагѣ. Ср. Н. В. Покровскій, о. с., 195—204.

[2]) Н. П. Лихачевъ, о. с., I, табл. CXLI, 250.

[3]) Ibid., табл. CXXVII, 226.

[4]) Ibid., табл. CXXVII, 225.

[5]) Millet, o. c. pl. 119, 9.

[6]) Venturi, Storia dell' arte ital., II, 494.

турѣ предмета вообще замѣтно непониманіе этой композиціи [1]), хотя уже Дидронъ вѣрно ее опредѣлилъ, какъ «Второе пришествіе», сопоставилъ ее съ текстомъ Ерминіи и указалъ на то, что эту композицію слѣдуетъ отличать отъ Страшнаго Суда.

Въ настоящее время едва ли можетъ быть сомнѣніе въ томъ, что композиція далматики имѣетъ ближайшую связь съ текстомъ Ерминіи, и во всемъ искусствѣ до сихъ поръ неизвѣстно примѣра изображенія Второго пришествія въ тѣхъ формахъ, которыя даетъ далматика и повторяетъ Ерминія, а лишь составныя части ея, возникшія разновременно. Таково наиболѣе раннее изображеніе Второго пришествія въ Ватиканской псалтири съ надписью «*ἡ δευτέρα παρουσία*», гдѣ по сторонамъ Христа, сидящаго на престолѣ, изображены ангелы, ниже уготованный престолъ, окруженный святителями, но гдѣ нѣтъ ни Богородицы, ни Іоанна Крестителя, ни ликовъ святыхъ [2]). Такова выходная миніатюра Гелатскаго евангелія, на которой представленъ Христосъ-Еммануилъ, молящіеся ему Богородица и Іоаннъ-Предтеча и ангелы, несущіе орудія страстей [3]). Не повторяя здѣсь всего, что было высказано ранѣе мною и покойнымъ Е. К. Рѣдинымъ [4]), обращу вниманіе на то, что изображеніе Еммануила въ миндалевидномъ ореолѣ на радугѣ, окруженнаго четырьмя символами евангелистовъ, какъ и на далматикѣ, стало извѣстно въ обнародованномъ Н. И. Петровымъ греческомъ Евангеліи XIII столѣтія Кіевскаго Церковно-Археологическаго музея [5]).

На далматикѣ изображенъ серебряный кругъ, внутри котораго возсѣдаетъ на радугѣ Христосъ Еммануилъ, опирая ноги на два крылатыхъ круга, т. е. на троны. На лѣвомъ колѣнѣ онъ держитъ открытое Евангеліе, на страницахъ котораго написано: *Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρός μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν* (Матѳ. XXV, 34), т. е. «пріидите благословеннiи Отца Моего, наслѣдуйте уготованное вамъ царствіе». По сторонамъ Христа изображены въ молитвенномъ предстояніи Богородица и Іоаннъ Креститель съ двумя ангелами за каждымъ изъ нихъ.

---

[1]) Dalton, o. c., 601. Diehl, Manuel, 800, находитъ, что она напоминаетъ Второе пришествіе, въ то время какъ она, именно, и есть это Второе пришествіе.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 130.

[3]) Н. В. Покровскій, Зап. отд. русск. и слав. арх. И. Р. Арх. О-ва, IV, 1887, табл. I.

[4]) Кіево-Софійскій соборъ, Спб. 1889. 47—52.

[5]) Н. И. Петровъ, Миніатюры и заставки въ греческомъ Евангеліи XIII вѣка, Кіевъ 1911, рис. 1.

Вверху надъ ореоломъ возвышается большой восьмиконечный крестъ съ прямой нижней перекладиной, по сторонамъ котораго стоятъ по три архангела съ мѣрилами въ одной рукѣ, молебно протягивающіе ко кресту другую руку и склоняющіе передъ нимъ головы. Четыре символа евангелистовъ съ закрытыми книгами окружаютъ ореолъ съ четырехъ сторонъ. Внизу подъ ногами Христа изображенъ «Сонмъ всѣхъ святыхъ». Весь фонъ украшенъ звѣздами въ видѣ крестиковъ, а по сторонамъ креста вверху изображены солнце и луна въ видѣ полумѣсяца съ лицомъ внутри въ профиль.

Вся композиція обведена вторымъ кругомъ, и внизу его, по сторонамъ, изображены Авраамъ съ душами праведныхъ налѣво отъ зрителя и благоразумный разбойникъ съ крестомъ направо.

Композиція въ такомъ видѣ соединяетъ всѣ указанныя выше отдѣльныя составныя части и, кромѣ того, заимствуетъ изъ композицій Страшнаго суда лики святыхъ, лоно Авраамово и благоразумнаго разбойника.

Замѣчательно, что композиція далматики въ средней своей части представляетъ крайнюю близость не только къ описанію Второго пришествія, извѣстному въ Ерминіи Діонисія Фурноаграфіота, но и къ приведенному въ ней описанію композиціи «Всякое дыханіе», «Τὸ πᾶσα πνοή».

Соотвѣтствующія части того и другого описанія въ Ерминіи слѣдующія:

Второе пришествіе —

«Христосъ, сидящій на огневидныхъ херувимскихъ тронахъ, одѣтый въ бѣлыя блистающія одежды, посреди солнца, луны и звѣздъ, въ сопровожденіи знака Его, т. е. креста, имѣя справа, какъ царицу, рождшую Его присподѣву Богородицу». Іоаннъ Креститель опущенъ. Описываются играющіе на разныхъ инструментахъ ангелы, сопровождающіе пришествіе Христово. Далѣе: «Христосъ держитъ раскрытое Евангеліе на груди (а не на колѣнѣ, какъ на далматикѣ) гласящее: «Пріидите благословенніи Отца Моего» и проч., а затѣмъ перечисляются, но не описываются лики апостоловъ, праотцевъ, патріарховъ, пророковъ, іерарховъ, мучениковъ, преподобныхъ мужей и преподобныхъ женъ, а также упоминаются надписи на ихъ свиткахъ, которыхъ нѣтъ въ рукахъ святыхъ на далматикѣ.

Всякое дыханіе —

«Небо, солнце, луна и звѣзды и посреди Христосъ, сидящій съ хартіей... и по четыремъ сторонамъ четыре евангелиста въ видѣ человѣка, тельца, льва и орла. И съ двухъ сторонъ Его предстоящіе Пресвятая Богородица и Іоаннъ Креститель и вокругъ него девять чиновъ ангельскихъ

(перечисляются)... Ниже чины святыхъ на облакахъ съ хартіями: праотцы и около нихъ Адамъ, пророки съ Моисеемъ, апостолы съ Петромъ, іерархи съ Іоанномъ Златоустомъ, мученики съ Георгіемъ, преподобные мужи съ Антоніемъ, честные цари съ Константиномъ, свв. мученицы съ Екатериной, преподобныя жены съ Евпраксіей» и т. д.

Изъ этихъ текстовъ слѣдуетъ, что крестъ, изображенный на далматикѣ надъ ореоломъ, соотвѣтствуетъ «знаку креста» въ описаніи Второго пришествія, что надпись на Евангеліи Христа, затѣмъ, троны подъ его ногами соотвѣтствуютъ также даннымъ Второго пришествія въ описаніи Ерминіи, но четыре символа, деисусъ и, особенно, лики святыхъ съ обозначеніемъ главнаго лица среди каждой группы соотвѣтствуютъ описанію въ Ерминіи композиціи «Всякое дыханіе».

Составъ композиціи на далматикѣ объединяетъ, такимъ образомъ, данныя двухъ композицій, описанныхъ въ Ерминіи[1]). Начиная съ лѣвой стороны отъ зрителя, въ хорѣ преподобныхъ женъ видна фигура Маріи Египетской, стоящей позади всѣхъ; впереди группы стоитъ св. Евпраксія. Въ хорѣ преподобныхъ мужей стоитъ на первомъ мѣстѣ св. Антоній въ монашескомъ клобукѣ, далѣе, среди іерарховъ въ святительскихъ одеждахъ, впереди всѣхъ, стоитъ Іоаннъ Златоустъ, за нимъ Григорій Богословъ и др.; впереди честныхъ царей видна фигура Константина Великаго и др.; впереди царей изображены двѣ фигуры въ первосвященническихъ одѣяніяхъ съ кидарисами на головахъ, повидимому, ветхозавѣтные цари. Въ группахъ на правой сторонѣ, направляющихся навстрѣчу описаннымъ, изображены Моисей съ пророками и Давидомъ царемъ (?), св. Георгій среди мучениковъ, св. Екатерина впереди свв. мученицъ и Адамъ съ праотцами. Развернутыхъ свитковъ, или хартій, упоминаемыхъ въ Ерминіи, они не держатъ, а глядятъ вверхъ въ молитвенномъ предстояніи, простирая руки, какъ въ деисусѣ.

Эти лики святыхъ вошли въ композицію Второго пришествія изъ композиціи Страшнаго суда, гдѣ они изображаются уже начиная съ греческой рукописи № 74 Парижск. Нац. библ. Здѣсь, къ Евангелію отъ Матѳея, изображенъ Страшный судъ, причемъ въ молитвенномъ предстояніи изображены пять ликовъ: пророки съ Соломономъ и Давидомъ, святыя жены, патріархи и мученики, ведомые Петромъ въ рай[2]). Къ Евангелію отъ Марка представлена болѣе сокращенная композиція Страшнаго суда съ тремя ликами святыхъ: святыхъ женъ, мучениковъ и святителей.

---

[1]) Ἑρμηνεία, 140, 128. Didron, Manuel, 262, 234.
[2]) Omont, o. c., I, pl. 41.

іерарховъ [1]). Четыре лика святыхъ изображены въ мозаической картинѣ Страшнаго суда въ Торчелло, тѣ самые, которые изображены и на далматикѣ слѣва, т. е. свв. жены, мужи, іерархи и цари. Среди преподобныхъ женъ уже изображена Марія Египетская съ обнаженными по плечи руками, но одѣтая въ длинныя одежды. Этой фигуры нѣтъ въ Евангеліи № 74, а на далматикѣ она изображена лишь съ препоясаніемъ. Остальныхъ четырехъ ликовъ, изображенныхъ на далматикѣ, въ мозаикѣ Торчелло нѣтъ. Въ церкви св. Спаса въ Нередицахъ въ композиціи Страшнаго суда изображены семь ликовъ, причемъ по непонятной причинѣ опущена восьмая группа—царей. Наибольшее сходство лики святыхъ на далматикѣ обнаруживаютъ съ ликами святыхъ Успенскаго собора во Владимірѣ, также въ композиціи Страшнаго суда, выполненной, быть можетъ, Андреемъ Рублевымъ. Здѣсь лики святыхъ также не держатъ хартій, но шествуютъ съ молитвенно поднятыми руками. Среди честныхъ царей изображены и двое ветхозавѣтныхъ, среди преподобныхъ женъ выдѣлена Евпраксія, среди мучениковъ св. Георгій. Здѣсь повторяется та же группа святыхъ съ юнымъ царемъ, какъ и на далматикѣ.

Въ виду того, что четыре символа евангелистовъ и деисусъ, изображенные на далматикѣ, упоминаются въ Ерминіи не въ описаніи Второго пришествія, а въ композиціи «Всякое дыханіе», возникаетъ вопросъ объ отношеніи между собою обѣихъ композицій. Ближайшій поводъ отмѣтить интересъ этого отношенія ихъ между собою состоитъ въ томъ, что композиція «Всякое дыханіе» изображена въ Сербской псалтири. Первый издатель этой Псалтири нашелъ, что композиція «Всякое дыханіе», изображенная въ ней, не имѣетъ ничего общаго съ изображеніями въ псалтиряхъ предшествующаго времени, расположенными обыкновенно на поляхъ страницъ, а не въ текстѣ, какъ въ Сербской псалтири. Однако, это обстоятельство не препятствуетъ установить преемственную связь этихъ изображеній съ миніатюрами псалтирей XI—XIII вѣковъ.

Уже Е. К. Рѣдинъ указалъ на постепенный ростъ и осложненіе иллюстрацій 148 псалма въ псалтиряхъ, начиная съ псалтири Барберини, затѣмъ, псалтири Британскаго музея № 19325, л. 187, вплоть до Гамильтоновой, въ которыхъ Христосъ изображается обыкновенно въ миндалевидномъ ореолѣ, а князья и народы, или ангелы (Барб. псалтирь) воздѣваютъ къ нему руки [2]). Въ Гамильтоновой псалтири XIII вѣка

---

[1]) Ibid., pl. 81.
[2]) Виз. Врем., II, 1895, 516.

иллюстрація 148 псалма наиболѣе полно передаетъ тѣ составныя части ея, которыя образуютъ переходную ступень къ миніатюрамъ Сербской псалтири, что, кромѣ всего сказаннаго ранѣе, совершенно устраняетъ необходимость прибѣгать къ странной гипотезѣ о существованіи сирійскаго оригинала, скопированнаго Сербской псалтирью. Христосъ въ Гамильтоновой псалтири сидитъ на престолѣ, ниже его ангелы, херувимы, троны, сбоку луна и солнце, ниже суша и вода; на другой миніатюрѣ огонь, олени, львы, птицы; далѣе цари, старцы, отроки, хвалящіе имя Господне (л. 241 и 242), т. е. тѣ же составныя части, которыя повторены и Сербской псалтирью.

Ни въ Гамильтоновой, ни въ болѣе поздней Сербской псалтиряхъ, въ общій составъ композиціи «Всякое дыханіе» не входятъ ни деисусъ, ни четыре символа, ни тѣ лики святыхъ, которые являются въ описаніи поздней Ерминіи, и если Ватиканская далматика передаетъ эти составныя части композиціи «Всякое дыханіе» въ томъ видѣ, какъ онѣ являются въ Ерминіи, то это признакъ болѣе поздняго состава ея композиціи, чѣмъ въ Гамильтоновой псалтири и Сербской. Не лишено историческаго значенія и то обстоятельство, что въ композиціи Второго пришествія Ерминія требуетъ писать слѣва отъ Христа только одну Богородицу и опускаетъ Іоанна Крестителя. Появленіе такого деисуса съ одной лишь Богородицей падаетъ на искусство XIV вѣка и извѣстно въ росписи Кахріэ-Джами, какъ первый примѣръ той композиціи, которая уже въ русской живописи XIV вѣка имѣетъ явственный типъ композиціи «Предста Царица одесную Тебе». Такъ, въ Ковалевской росписи Богородица одна въ царскихъ одеждахъ стоитъ справа отъ Христа въ царскомъ одѣяніи, Іоанна нѣтъ. Въ развитыхъ формахъ эта композиція находится въ той же Сербской псалтири. Здѣсь Богородица въ царскомъ одѣяніи, названная, въ надписи сбоку, «Царица всему міру», стоитъ также справа отъ Христа («предста одесную»), молитвенно къ нему обращаясь, а слѣва изображенъ Давидъ, воспѣвшій псаломъ. Два ангела, изображенные за Богородицей и Давидомъ, склоняютъ головы ко Христу [1]).

Всѣ указанныя черты иконографіи далматики заставляютъ отнести ее ко времени болѣе позднему, чѣмъ XI—XIII вѣкъ, и помѣстить въ область указанныхъ памятниковъ, которые опредѣляютъ новыя формы ея иконографіи. Всѣ данныя ведутъ къ тому, что далматика не можетъ быть ранѣе XIV столѣтія, но стилистическія особенности позволяютъ расширить кругъ этихъ памятниковъ. Если формы горнаго пейзажа въ

---

[1]) Strzygowski, o. c., Taf. XIV, 31.

композиціи Преображенія очень близко воспроизводятъ уступчатыя вершины той же композиціи въ рукописи Іоанна Кантакузина, а изящество рисунка и его свободныя, уже натуральныя линіи сближаютъ оба памятника, то еще большее сходство въ стилѣ должно отмѣтить между далматикой и двумя плащаницами, открытыми Н. П. Кондаковымъ въ Салоникахъ, въ церкви Панагуды, и въ Охридѣ, въ церкви св. Климента [1]). Плащаницы, какъ шитыя ткани, позволяютъ сдѣлать новыя наблюденія уже въ болѣе суженной области пріемовъ искусства.

Плащаница Панагуды отличается тѣми же свойствами искусства, какъ и далматика, но въ извѣстномъ опредѣленномъ отношеніи. Христосъ мертвый, лежащій на камнѣ (lapis purpureus) [2]), на которомъ по преданію было положено его тѣло послѣ снятія со креста, изображенъ уже съ замѣчательнымъ знаніемъ анатоміи и перспективы. Голова его закинута назадъ. Лѣвая рука скрыта за тѣломъ, но кисть ея лежитъ на препоясаніи. Плечи развернуты косо, руки и голени обозначены въ своихъ мускульныхъ сочлененіяхъ. Лѣвая нога лишь частью видна изъ-за правой. Типы ангеловъ и Христа почти тожественны съ типами на далматикѣ. Въ углахъ плащаницы изображены тѣ же четыре символа Евангелистовъ, которые указаны были въ композиціи Второго пришествія на далматикѣ, но сокращенно, такъ какъ видны лишь ихъ головы, лапы съ книгами, но туловища срѣзаны обрамленіемъ. Особенно поразительно сходство въ типѣ апостола Петра на далматикѣ и на плащаницѣ, въ композиціи Евхаристіи. Въ обоихъ случаяхъ довольно длинные волосы и большая борода отличаютъ этотъ типъ отъ болѣе ранняго. Еще важнѣе то, что крайне сложныя и неспокойныя складки одеждъ фигуръ плащаницы въ совершенствѣ повторяются на далматикѣ, и у Христа мертваго виденъ подъ правымъ колѣномъ измятый острый конецъ препоясанія въ той же формѣ, какъ и на далматикѣ у апостоловъ въ Преображеніи и на многихъ другихъ указанныхъ памятникахъ.

Для данной эпохи имѣетъ свою важность и такая мелкая частность, какъ помѣщеніе надписей ІС. ХС. въ кружкахъ, что было указано на флорентійскомъ складнѣ и на мозаической иконѣ неизвѣстнаго собранія, чего нѣтъ, однако, на далматикѣ. Повторяются также низко согбенныя позы нѣкоторыхъ апостоловъ на далматикѣ и на плащаницѣ, въ боко-

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Македонія, Спб. 1909, 138—142, 243—245, рис. 81—84, табл. IV. M. Le Tourneau et G. Millet, Bull. de corr. hell., XXIX, 1905, 259—268, pl. XIV—XVI.

[2]) Объ этомъ камнѣ см. мои „Примѣчанія къ тексту Антонія Новгородскаго". Журн. Мин. Нар. Прос., III, 1906, 249.

выхъ ея частяхъ, съ изображеніемъ Евхаристіи. Летурно и Милле отмѣтили фигуру плачущаго и закрывающаго лицо рукой ангела, парящаго надъ тѣломъ Христа. Это тотъ же художественный мотивъ, который ранѣе былъ отмѣченъ въ Распятіи на флорентійскомъ складнѣ, и подобный которому авторы указали также въ Мистрѣ въ церкви Перивлепта.

Еще сильнѣе и ярче связи въ искусствѣ далматики и охридской плащаницы церкви св. Климента. Линіи рисунка фигуръ отмѣчаются здѣсь такой же утонченностью и изяществомъ, какъ и на далматикѣ, но болѣе спокойны и уравновѣшены. Перспективное исполненіе тѣла Христова болѣе строго, острый конецъ препоясанія подъ правымъ колѣномъ менѣе выраженъ. Голова Христа не закинута назадъ, какъ на плащаницѣ церкви Панагуды. Камень изображенъ цѣликомъ и украшенъ крестиками, какъ на эмали иконы графа Строганова, притомъ въ обратной перспективѣ. Четыре символа евангелистовъ представлены съ туловищами, лишь частью отрѣзанными обрамленіями. Болѣе строгій стиль сказывается особенно въ томъ, что складки одеждъ ангеловъ и препоясанія Христа менѣе сложны, прямолинейны и остроугольны. Тѣмъ не менѣе, фонъ надъ тѣломъ Христа и надъ ангелами украшенъ точно такими же кругами съ крестами внутри, какъ и фоны далматики. Широкая кайма, обрамляющая плащаницу, и углы ея съ изображеніями символовъ евангелистовъ, украшена такими же орнаментами съ арабесками, какъ и нижняя кайма на далматикѣ.

Примѣчательно, что передняя часть камня украшена плетенымъ орнаментомъ, чрезвычайно близкимъ и однороднымъ по своему строенію съ орнаментомъ заставки Сербской псалтири, выполненной въ стилѣ плетенаго орнамента латинскихъ рукописей XIV столѣтія романо-готическаго стиля [1]).

Композиція охридской плащаницы отличается большей простотой и меньшей сложностью сравнительно съ плащаницей Панагуды и явственно удерживаетъ архаическій для своего времени типъ, извѣстный на эмали иконы графа Строганова, позднее происхожденіе которой отъ XIII столѣтія я отмѣтилъ при описаніи иконы [2]). Какъ и на эмали, изображены два ангела съ рипидами, но не по сторонамъ тѣла Христова, а надъ нимъ, другъ противъ друга. Прибавлены четыре символа евангелистовъ, но нѣтъ ни плачущихъ ангеловъ, ни чиновъ ангельскихъ—херувима, серафима и трона, какъ на плащаницѣ Панагуды. На послѣдней, кромѣ

---

1) Strzygowski, o. c., Taf. V, 9.
2) Арх. изв. и зам., I, 1893, 295—296.

того, всѣ ангелы направляются къ лику Христа, а не склоняются надъ тѣломъ, чтò въ связи съ закинутой назадъ головой Христа изобличаетъ драматическій замыселъ. На охридской плащаницѣ этого драматизма нѣтъ, а, напротивъ, строгое молитвенное созерцаніе тайны совпадаетъ съ простотой болѣе древняго иконописнаго оригинала. Плащаницу Панагуды Н. П. Кондаковъ считалъ болѣе поздней, чѣмъ охридская, и въ своемъ рѣдкомъ по исторической важности изслѣдованіи о плащаницахъ помѣстилъ ее вслѣдъ за плащаницами Букарештскаго музея 1396 г. и монастыря Путна 1405 г., отнеся ее все-же къ XIV столѣтію. Дѣйствительно, плачущіе ангелы и чины ангельскіе являются на плащаницахъ болѣе поздняго времени, какъ особая черта новаго извода композиціи.

Ватиканская далматика соединяетъ въ своемъ стилѣ черты искусства той и другой плащаницы въ такой мѣрѣ, что положеніе ея опредѣляется временемъ изготовленія обѣихъ. Особенный драматизмъ въ изображеніи пораженныхъ свѣтомъ апостоловъ въ Преображеніи, ихъ позы и сложныя складки одеждъ родственны такимъ же чертамъ на плащаницѣ Панагуды. Съ другой стороны, близость къ рукописи Іоанна Кантакузина въ строеніи горнаго пейзажа Преображенія заставляетъ относить ее ко времени болѣе позднему, чѣмъ охридская плащаница, по надписи представляющая даръ Андроника Палеолога. По предположенію Н. П. Кондакова, упоминаемый въ этой надписи императоръ есть Андроникъ Младшій (1328—1341), съ чѣмъ согласно и сравнительно строгое исполненіе рисунка плащаницы. Изъ повторенія орнаментальныхъ формъ на далматикѣ и охридской плащаницѣ вытекаетъ, что оба памятника принадлежатъ одной и той же царской мастерской, владѣющей опредѣленнымъ запасомъ орнаментальныхъ формъ. Такимъ образомъ, время изготовленія далматики опредѣляется періодомъ между первой половиной XIV столѣтія и концомъ его, а быть можетъ, и самымъ началомъ XV столѣтія, если принять въ соображеніе чрезвычайно развитыя перспективныя формы рисунка далматики.

Не лишено интереса и то обстоятельство, что далматика упоминается среди вещей ватиканской ризницы только въ инвентарѣ 1489 г. [2]),

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ, Спб., 1902, 263—266.

[2]) „Una dalmatica de colore celesti contexta cum figuris aureis et argenteis, quæ in una parte habet figuram dei et plurium aliorum sanctorum, in altera parte similiter habet figuram Christi sedentis in throno cum angelis circumcirca et cum cruce super caput ex opere græco cum stola". E. Müntz e A. L. Frothingham, Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo. Archivio della so-

а чрезвычайно подробные инвентари 1361, 1436, 1454—5 годовъ совершенно не знаютъ о ея существованіи. Легенда о принадлежности этой греческой богослужебной одежды Карлу Великому опровергнута извѣстіемъ инвентаря 1489 г., въ которомъ нѣтъ на это никакихъ указаній, несмотря на то, что многія другія одежды закрѣплены за именами знаменитыхъ лицъ. Уже І. Браунъ указалъ, что значеніе инвентарной записи не должно быть преувеличиваемо. Одежда не называется составителемъ описи «древней», какъ нѣкоторые другіе предметы (antiqua ornamenta, vestimenta). Основываясь на этомъ, І. Браунъ относилъ ее вообще къ XV столѣтію, что очень неопредѣленно. Утонченность стиля, бо́льшая правильность и изящество линій, чѣмъ, напримѣръ, въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, примѣненіе раккурсовъ въ развертываніи фигуръ, исполненныхъ большей жизненности и натуральности, могутъ быть легко связаны съ искусствомъ XV вѣка въ Европѣ, проникающаго строгій стиль греческой манеры, тѣмъ болѣе, что въ линіяхъ рисунка не замѣчается уже готической угловатости и тонкости членовъ тѣла, а, наоборотъ, ихъ мускульная полнота. Искусство, замѣчаемое на далматикѣ, вообще отмѣчено временемъ Палеологовъ, не утеряло съ нимъ связей, и потому не можетъ быть позднѣе паденія Цареграда въ 1453 году, т. е. гибели придворнаго искусства, а должно быть ранѣе этого времени. Связи далматики съ плащаницами Панагуды и церкви св. Климента окончательно опредѣляютъ время ея изготовленія концомъ XIV, или самымъ началомъ XV вѣка.

8. Акаѳистъ Богородицы Московской Синодальной библіотеки № 429. Свойства новаго стиля, возобладавшаго въ константинопольской придворной школѣ, и его дальнѣйшія измѣненія подъ вліяніемъ искусства возрожденія раскрываютъ также нѣкоторыя рукописи, хорошо извѣстныя, но неправильно относимыя ко времени болѣе раннему, чѣмъ XIV столѣтіе. Изъ нихъ особенно важна греческая рукопись Акаѳиста Богородицы Синодальной библіотеки № 429, обоими описателями ея миніатюръ отнесенная къ XI—XII столѣтіямъ [2]), хотя уже архим. Амфилохій отнесъ ее, на основаніи палеографіи, къ

cietà Romana di storia patria, VI, 1883, 117. Одежда описана очень сбивчиво и невѣрно. Описатель не понялъ изображенныхъ композицій, однако, хорошо зналъ о греческомъ происхожденіи одежды, употребивъ выраженіе „ex opere greco".

[1]) J. Braun, La dalmatique du Tresor de S. Pierre. Revue de l'art chrétien, XII, 1901, 52—54.

[2]) N. Kondakoff, Hist. de l'art byz., II, 127—129. J. Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters, 128 ff. Н. В. Покровскій, Евангеліе, L.—относитъ эту рукопись къ XIII—XIV вѣку.

XIV столѣтію. Помѣщая эту рукопись въ XI столѣтіе, Н. П. Кондаковъ, однако, отмѣтилъ, что содержаніе миніатюръ относится къ XIII столѣтію и аналогично итальянской живописи этого времени. Стриговскій отнесъ ее къ XII столѣтію и, сопоставивъ ея миніатюры съ миніатюрами мюнхенской Сербской псалтири, пришелъ къ выводу, что рукопись Акаѳиста не имѣетъ прямого отношенія къ Сербской псалтири, а что она значительно ближе къ аѳонской стѣнной живописи. Къ такому выводу онъ пришелъ, несмотря на то, что самъ же отмѣтилъ близкія совпаденія въ иконографіи обоихъ памятниковъ [1]). Однако, онъ вообще не изслѣдовалъ иконографію рукописи Акаѳиста и предложилъ очень ошибочное и поверхностное описаніе миніатюръ, не считаясь съ тѣмъ, что сказано было о нихъ Н. П. Кондаковымъ, и, кромѣ того, не обратилъ никакого вниманія на формы и стиль живописи этой рукописи [2]).

Н. П. Лихачевъ издалъ восемь миніатюръ этой рукописи и въ указателѣ къ своему атласу выразилъ сомнѣніе въ упомянутой выше датѣ [3]). Онъ считалъ возможнымъ отнести эту рукопись къ XIV, даже началу XV столѣтія. Послѣдняя дата мнѣ кажется менѣе пріемлемой. Такъ какъ обѣщаннаго имъ полнаго изданія миніатюръ Акаѳиста еще не появилось, а доказательствъ новой датировки Н. П. Лихачевъ не привелъ, то мнѣ приходится ограничиться пока нѣкоторыми указаніями на значеніе миніатюръ этой рукописи въ связи съ описанными памятниками, на основаніи моихъ собственныхъ наблюденій надъ рукописью.

Каждая миніатюра представляетъ особую картинку на золотомъ фонѣ, съ обрамленіемъ. Рамочка и заглавныя буквы текста разработаны въ стилѣ готическаго орнамента западныхъ рукописей XIV столѣтія, т. е. рамочка по краямъ украшена пестрыми завитками, скобочками, а буквы, сохраняющія еще формы звѣринаго орнамента, раздѣлываются въ стилѣ близкомъ къ стилю ушныхъ раковинъ въ самой ранней его ступени, причемъ орнаментъ буквъ имѣетъ наклонность продолжаться внизъ и застилать поля страницъ мелкими завитками, какъ въ рукописяхъ XIV вѣка Италіи, Франціи и т. д. Присутствіе среди орнаментальныхъ формъ маски съ

---

[1]) O. c. 133.

[2]) Такъ онъ не понялъ композиціи Бѣгства въ Египетъ, соединеннаго со встрѣчей Афродизія, на что указалъ Н. П. Кондаковъ; неправильно описалъ и объяснилъ упомянутую выше миніатюру съ пѣвцами, не отмѣтилъ многихъ совпаденій этой рукописи съ византійскимъ искусствомъ этого времени, на что Милле указалъ по поводу Сербской псалтири. G. Millet, Byzance et non l'Orient. Revue archéol., XI, 1908, 171—189.

[3]) Н. П. Лихачевъ, Матеріалы для исторіи русск. иконописанія, №№ 700—707 и указатель.

косящими глазами подъ головами орловъ буквы Y (л. 28 об.) и масокъ въ буквѣ О (л. 21 об.), напоминающихъ маску античнаго фавна, заставляетъ признать наличность итальянскаго вліянія. Тѣмъ не менѣе, въ орнаментѣ замѣчается традиціонное слѣдованіе формамъ, извѣстнымъ въ византійскихъ рукописяхъ, и, особенно, формамъ звѣринаго орнамента рукописи Козьмы Индикоплова Синайскаго монастыря [1]). Упомянутая буква Y привлекаетъ къ себѣ вниманіе тѣмъ, что оба верхніе ея конца раздѣланы въ видѣ двухъ орлиныхъ головъ съ раскрытыми клювами и съ коронами надъ ними, геральдически обращенныхъ въ разныя стороны. Это несомнѣнное подражаніе гербу Палеологовъ, изображенному на подушкѣ, находящейся подъ ногами императора Іоанна Кантакузина въ миніатюрѣ, представляющей соборъ о ѳаворскомъ свѣтѣ [2]), и въ другой болѣе поздней рукописи временъ Палеологовъ, принадлежащей Имп. Публ. библ. № CXVIII [3]). Не исключается, поэтому, возможность принадлежности рукописи придворной мастерской Палеологовъ. На эту же связь рукописи съ константинопольской придворной школой ясно указываетъ и стиль самыхъ миніатюръ, проникнутый формами искусства возрожденія и отличающійся роскошью и изяществомъ живописи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, замѣчательной близостью къ стилю рукописи Іоанна Кантакузина, особенно въ изображеніи пѣвцовъ упомянутой выше миніатюры на слова псалма CXXXIV, 3—4 (Хвалите имя Господне, хвалите рабы Бога и проч.), повторенной въ той же композиціи, но съ небольшими отличіями въ Сербской псалтири. Выразительность головъ на этой миніатюрѣ у клира священнослужителей крайне близко повторяется на миніатюрѣ рукописи Іоанна Кантакузина съ изображеніемъ собора.

Въ изображеніи зданій замѣчается наплывъ формъ итальянскаго возрожденія. Богородица съ младенцемъ сидитъ, какъ итальянская Мадонна, внутри апсиды фантастическаго вида, съ изящной раковиной вверху [4]). Апсида построена перспективно, какъ, напримѣръ, у Якобо Торрити въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ въ композиціи Благовѣщенія (1295 г.). Здѣсь вверху сооруженія видна такая же раковина, поднимающаяся надъ рядомъ поясовъ его, какъ и въ рукописи, причемъ боковые пилястры зданія также украшены узкими, высокими

---

[1]) Съ этими формами можно ознакомиться по заглавнымъ буквамъ труда Н. П. Кондакова, Эмали Звенигородскаго, скопированнымъ граверомъ Ксидіасомъ, и по неизданному Атласу.

[2]) Diehl, Manuel, 790.

[3]) Н. П. Лихачевъ, Матеріалы, II, табл. CCCLIX, 713. Я считаю эту рукопись болѣе поздней, чѣмъ 1259—83 года. См. ниже.

[4]) Н. П. Лихачевъ, Матеріалы, 704.

окнами [1]). Такое же фантастическое сооруженіе является и на картинахъ раннихъ итальянскихъ мастеровъ, представляя собою тронъ Богородицы съ локотниками, но безъ раковины. Формы другихъ фантастическихъ сооруженій съ бочковыми покрытіями выступовъ, покоящихся на колонкахъ, такъ родственны формамъ зданій въ росписи потолка верхней церкви св. Франциска въ Ассизи, затѣмъ, мозаикъ Кахріэ-Джами и росписи крещальни собора св. Марка въ Венеціи, уже указаннымъ выше, что повторяютъ въ отдѣльности почти всѣ извѣстныя тамъ образованія.

Въ этой же рукописи встрѣчается такое же примѣненіе двухъ точекъ зрѣнія для образованія двухъ замыкающихъ композицію зданій, какъ и въ Кахріэ-Джами и въ церкви св. Марка въ мозаикахъ крещальни. Такъ въ композиціи Цѣлованія два боковыхъ зданія имѣютъ симметричные силуэты, но одно изъ нихъ (лѣвое) изображено съ нижней точки зрѣнія, а другое съ верхней (л. 7).

Также употребляется занавѣсъ, переброшенный черезъ домъ (л. 4).

Раздѣлка одеждъ острыми, мятущимися складками у архангела въ Благовѣщеніи, у Богородицы въ композиціи Цѣлованія (л. 7) и въ другихъ случаяхъ (л. 26 об.), висящіе острые и развѣвающіеся сложные въ ломанныхъ складкахъ концы одеждъ—тѣ же, что въ Кахріэ-Джами. Важно указать, что въ двухъ композиціяхъ Благовѣщенія Богородица изображена каждый разъ въ иномъ замыслѣ, нарушающемъ обычную византійскую традицію извода съ сидящей Богородицей. Въ одномъ случаѣ [2]) она поднимаетъ правую руку вверхъ ладонью, а лѣвую съ веретеномъ держитъ на вѣсу въ раккурсѣ. Голова ея склонена влѣво, вся фигура изобличаетъ волненіе, ясно переданное линіями ея мафорія. Въ другомъ случаѣ [3]) Богородица сидитъ обращенная фигурой вправо, т. е. въ противоположную отъ ангела сторону, но торсъ ея развернутъ прямо передъ зрителемъ, а голова въ три четверти оборота повернута къ ангелу, т. е. вся ея фигура развернута въ готическомъ изгибѣ. Фигура ангела еще интереснѣе. Въ первой миніатюрѣ онъ направляется къ Богородицѣ, поворачивая къ зрителю свою спину, на которой цѣликомъ видны оба крыла, частью закрывающія руки ангела, и имѣетъ лицо въ полный профиль. Торсъ и бедро ноги показаны съ пониманіемъ анатоміи тѣла. Профиль архангела съ короткимъ тупымъ носомъ, маленькимъ зоркимъ глазомъ, есть шаблонное повтореніе профилей фигуръ въ мозаикахъ

---

[1]) De Rossi, Musaici, tav. XII.
[2]) Н. П. Лихачевъ, о. с., 701.
[3]) Ibid., 702.

Кахріэ-Джами, его сильное толстое бедро, рѣзко обозначенная колѣнная чашечка и икра, равно какъ и строеніе крыльевъ, падающихъ внизъ выгнутыми наружу большими перьями, повторяются съ полной точностью въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Здѣсь же можно встрѣтить и фигуру, обращенную къ зрителю спиной, крайне близкую къ фигурѣ ангела, хотя и безъ крыльевъ [1]).

Въ этой рукописи раккурсы примѣняются и въ другихъ случаяхъ. Такъ на листѣ 12 изображены ѣдущіе за звѣздой волхвы. Ихъ бурные кони становятся на дыбы. Одинъ волхвъ изображенъ спиной къ зрителю, а его конь крупомъ, голова коня, повернутая влѣво, скрылась за тѣломъ волхва, вслѣдствіе чего видна лишь шея коня и его переднія копыта. Подобная же группа коня и всадника, какъ ходячій художественный мотивъ, изображена въ Сербской псалтири въ композиціи преслѣдованія Сауломъ Давида. Здѣсь эта группа представляетъ уже коннаго воина (о. с. табл. IX, 14).

Раздѣлка горъ полосами скалъ съ уступчатыми верхами менѣе выразительна, чѣмъ въ Кахріэ-Джами, и болѣе отзывается старыми формами, хотя гористые кряжи раздѣлываются уже въ новомъ стилѣ [2]). Среди горъ встрѣчается окрашенная въ зеленый цвѣтъ, еще въ связи съ болѣе ранней византійской манерой (л. 12), но и сѣрая въ композиціи Рождества Христова (л. 10), какъ и въ Кахріэ-Джами. Мнѣ кажется, что этотъ характеръ горъ и крайняя близость многихъ фигуръ къ фигурамъ Кахріэ-Джами должны быть приняты въ соображеніе, чтобы не относить эту замѣчательную рукопись за предѣлы первой половины XIV столѣтія. Она крайне важна тѣмъ, что, совпадая во многихъ чертахъ своей живописи съ формами искусства Кахріэ-Джами, однако легче проникается новыми западными вліяніями. Венеціанскій типъ Богородицы, мнѣ кажется, опредѣляетъ источникъ этихъ вліяній. Онъ до такой степени близокъ къ типу Богородицы на иконѣ дожа Франческо Дандоло въ S. Maria della Salute въ Венеціи (табл. XXII, 1), что кажется прямымъ заимствованіемъ изъ области венеціанской живописи XIV столѣтія. На эти же связи съ Венеціей указываетъ и замѣчательная миніатюра съ изображеніемъ Богородицы, сидящей на тронѣ безъ младенца среди израильскихъ дѣвъ (л. 26 об.). Слѣва стоятъ шесть дѣвъ. Двѣ переднія одѣты одна въ голубое, другая въ зеленое платье. У первой короткія рукава открываютъ худыя руки.

---

[1]) Кахріэ-Джами, табл. XXVII.

[2]) Н. П. Лихачевъ, о. с., 706.

Одна дѣва имѣетъ такое же точно покрывало, какое имѣютъ дѣвы въ мозаикѣ ц. св. Марка въ композиціи Перенесенія мощей св. Марка, т. е. длинное, спадающее ниже колѣнъ съ петлей и выступомъ надъ лбомъ. Такая же дѣвушка изображена впереди другихъ дѣвушекъ, представленныхъ по другую сторону Богородицы. Другая дѣва имѣетъ большое покрывало, подымающееся надъ головой свободно, какъ у служанокъ мозаики Кахріэ-Джами. Такимъ образомъ эти два типа дѣвъ восходятъ къ общепринятымъ въ искусствѣ XIV вѣка. О типѣ служанки съ поднятымъ надъ головою покрываломъ будетъ сказано ниже.

Вмѣстѣ съ тѣмъ рукопись Акаѳиста обнаруживаетъ крайне важныя связи съ современными ей памятниками. На первомъ планѣ стоятъ связи съ Сербской псалтирью, существованіе которыхъ отрицалъ Стриговскій. Не вглядѣвшись въ иконографію обоихъ памятниковъ, онъ нашелъ наиболѣе близкую связь миніатюръ Акаѳиста только съ поздней аѳонской живописью [1]), чтò само по себѣ, конечно, важно, но не исчерпываетъ интереса иконографіи этой рукописи.

Указанное ранѣе повтореніе въ Сербской псалтири миніатюры съ изображеніемъ Христа, славимаго священниками и пѣвцами, только начинаетъ собою рядъ другихъ повтореній. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что пѣвцы въ рукописи Акаѳиста изображены въ красныхъ киноварныхъ и малиновыхъ одеждахъ, чтò подтверждаетъ приведенное описаніе одеждъ ихъ у Игнатія Смольнянина. Далѣе (на л. 9) изображенъ Іосифъ, укоряющій зачавшую Марію по возвращеніи домой. Эта композиція находится и въ Сербской псалтири, но въ обратномъ расположеніи, т. е. Марія и Іосифъ стоятъ другъ противъ друга въ противоположномъ порядкѣ, но сохраняя въ общемъ свои типичныя позы. Эта же композиція сохранилась въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и въ мозаикахъ ц. св. Марка, но неизвѣстна пока въ болѣе ранней иконографіи.

Третья композиція, получившая въ искусствѣ XIV столѣтія особое распространеніе и въ легкихъ варіантахъ изображенная въ рукописи Акаѳиста и въ Сербской псалтири, представляетъ Христа въ ореолѣ, окруженнаго чинами ангельскими.

Въ рукописи Акаѳиста эта композиція дана на слова: «Πᾶσα φύσις ἀγγέλων κατεπλάγετο τὸ μέγα τῆς σῆς ἐνανθρωπήσεως». Христосъ стоитъ въ двухцвѣтномъ, красномъ и голубомъ, ореолѣ. Его ореолъ окружаютъ шесть ангеловъ, одѣтыхъ въ обычныя ангельскія одежды, т. е. хитонъ

[1]) O. c., 133.

и гиматій, по три съ каждой стороны, а надъ ореоломъ находится шестикрылый херувимъ (л. 25) краснаго цвѣта. Въ Сербской псалтири эта композиція изображена сложнѣе [1]). Двойной ореолъ Христа окружаютъ также шесть ангеловъ, вмѣсто херувима вверху изображенъ также ангелъ погрудь, но внизу прибавлены два херувима и тронъ въ видѣ крылатаго кольца, вслѣдствіе чего на миніатюрѣ являются всѣ девять чиновъ ангельскихъ, однако безъ ближайшаго опредѣленія ихъ аттрибутами. Христосъ здѣсь не стоитъ, а сидитъ на радугѣ, что сближаетъ эту композицію съ центральной частью купола крещальни св. Марка въ Венеціи, гдѣ Христосъ также сидитъ на радугѣ и гдѣ девять фигуръ ангеловъ со свѣточами окружаютъ его ореолъ. Отличія, замѣчаемыя въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ въ развитіи этой композиціи, не препятствуютъ признать въ ней одинъ художественный замыселъ (табл. IV).

Въ рукописи Акаѳиста находится также композиція, изображенная на слова: «Πανύμνητε μητέρα τεκοῦσαν τὸν πάντων ἁγίων ἁγιώτατον»..., а въ Сербской псалтири повторенная на слова: «О всепѣтая мати рождшая всѣхъ святыхъ пресвятое Слово»... Композиціи въ обоихъ случаяхъ совершенно однородны и отличаются лишь въ частностяхъ. Въ обѣихъ рукописяхъ изображена икона Богородицы съ младенцемъ погрудь, а по сторонамъ священники и пѣвцы. Послѣдніе въ рукописи Акаѳиста въ красныхъ остроконечныхъ шапкахъ. Подъ иконой въ обоихъ случаяхъ виситъ широкое полотенце матеріи («укси» нашихъ лѣтописей), украшенное орнаментомъ и бахромой въ рукописи Акаѳиста и безъ украшеній въ Сербской псалтири. Разница состоитъ въ томъ, что въ Сербской псалтири икону несутъ два молодыхъ дьякона въ бѣлыхъ одеждахъ, а въ рукописи Акаѳиста икона стоитъ неподвижно, священники имѣютъ головныя покрытія въ родѣ митръ, а въ Сербской псалтири ихъ головы не покрыты [2]).

Изъ другихъ особенностей иконографіи рукописи Акаѳиста слѣдуетъ упомянуть изображеніе Богородицы Дѣвы на слова «Φωτόδοχον λαμπάδα»... Она стоитъ безъ младенца внутри двойного зубчатаго ореола. Лѣвая рука ея покоится на груди, а правая протянута къ коричневой зажженной свѣчѣ, стоящей сбоку на особомъ поставцѣ. Это рѣдко встрѣчающееся изображеніе Богородицы неизвѣстно въ болѣе ранней иконографіи, но уже въ церкви св. Ѳеодора Стратилата въ композиціи Благовѣщенія рядомъ съ Богородицей стоитъ сосудъ съ огнемъ на особомъ

---

[1]) Strzygowski, o. c., Taf. XLI, 95.
[2]) Strzygowski, o. c., Taf. LVIII, 147.

поставцѣ. Равнымъ образомъ (на л. 10), въ композиціи Рождества Богородица сидитъ внутри черной пещеры, держитъ на рукахъ у груди спеленатаго младенца и нѣжно склоняетъ къ нему голову. Эти отступленія отъ обычной иконографіи Рождества мнѣ неизвѣстны ранѣе нигдѣ.

Изящество и роскошь миніатюръ достигается въ этой рукописи не только введеніемъ новыхъ фигуръ и формъ архитектоники и орнамента, но и обильнымъ примѣненіемъ золота. Золото это листовое. Оно окружаетъ миніатюру и вверху и внизу, часто лишая композицію почвы, такъ что фигуры ступаютъ по золотому фону, какъ въ мозаикахъ церкви св. Марка въ Венеціи болѣе поздней греческой манеры. Почвѣ подъ ногами фигуръ вообще удѣляется незначительное мѣсто, чаще всего это мазокъ зеленой краской, что̀ въ связи съ обильными золотыми фонами лишаетъ картинки ихъ живописнаго характера.

Техника миніатюръ не отличается мастерствомъ, напротивъ, убога, а главное лишена блеска красокъ. Даже самые яркіе цвѣта отличаются блеклымъ матовымъ оттѣнкомъ. Встрѣчается нерѣдко обратная перспектива въ строеніи престола, подножія. Всѣ эти данныя не позволяютъ относить рукопись къ XV столѣтію, а ко времени близкому ко времени возникновенія рукописи Іоанна Кантакузина, т. е. къ послѣдней четверти XIV столѣтія. Крайне важно поэтому указать, что у Богородицы въ Благовѣщеніи подняты вверхъ глаза, какъ у Христа въ Преображеніи въ рукописи Іоанна Кантакузина. Среди орнаментальныхъ формъ встрѣчаются такіе же точно разводы колѣнчатаго растительнаго орнамента, какъ и въ Кахріэ-Джами въ фрескахъ притвора, описанные ранѣе (табл. XXXVI).

9. Рукопись Евангелія Имп. Публ. библ. № CXVIII. Четыре миніатюры этого замѣчательнаго Евангелія, написаннаго на пергаминѣ, въ 8-ю долю листа, издалъ Н. П. Лихачевъ[1]). Я не могу здѣсь подробно заняться изученіемъ этой рукописи, такъ какъ считаю ее значительно болѣе поздней, чѣмъ обыкновенно принимается. Отношеніе ея къ XIII вѣку основано на присутствіи среди миніатюръ портретнаго изображенія императора Михаила Палеолога (1259 — 1283), съ надписью: + Βυζαντίου πόλεως Μιχαὴλ Παλαιολόγος βασιλεὺς θεοῦ χάριτι. Однако, исполненіе портрета не соотвѣтствуетъ эпохѣ XIII столѣтія, а значительно позднѣе, тѣмъ болѣе, что какъ эта миніатюра, такъ и первыя выходныя вставлены позднѣе. Императоръ изображенъ въ красномъ

---

[1]) О. с. Н. В. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, XXI, кратко упоминаетъ о ней.

ит ... ь кафтанѣ съ желтой полосой и желтыми
по ... Фигура его написана на фонѣ далекаго
зе ... рѣе, проспекта съ холмами, деревцами и
уз ... , подъ готической стрѣльчатой аркой
ка ... Два готическихъ квадрифолія находятся
по ... лицо, выполненное почти въ полный фасъ
къ ... и живыя черты, очень изящно выпол-
не ... лаза смотрять нѣсколько влѣво, но руки
и ... давая готическій пріемъ развертыванія
фи ... ія плечи своими падающими линіями
да ... ской, но красочной фигуры треченто,
од ... , а рисовальщикомъ, находившимся подъ
вл ... го треченто. Онъ обнаруживаетъ лишь
по ... совладать со школьнымъ мастерствомъ
ит ... не сидитъ на головѣ, а какъ бы вале-
та ... тектоники неправильны. По исполненію
эт ... сена скорѣе къ XV столѣтію, или даже
ещ ... написанія этой рукописи можно было
бы ... другой портретной фигуры, Димитрія
Па ... отдѣльномъ листѣ, а сбоку текста,
(л. ... современной самому исполненію текста.
Ди ... на фонѣ пергамина, безъ почвы, безъ
ок ... колѣняхъ, въ молитвенной позѣ, крайне
бл ... ранѣе профильные силуэты колѣнопре-
кл ... рещальни собора св. Марка и на иконѣ
це ... въ Венеціи. На немъ темная мона-
ше ... на головѣ, на подобіе носимаго отшель-
ни ... мфа смерти» и «Жизни пустынниковъ»
въ ... вняя, довольно ясно различаемая под-
пи ... μήτριος Παλαιολόγος», позднѣе была обве-
де ... дпись указываетъ на смиренное состояніе
Ди ... ста Бога», дѣлая вполнѣ понятнымъ его
мо ... одеждъ правящей особы совпадаетъ съ
от ... дписи [1]). Фигура по исполненію значи-

Па ... леологъ, деспотъ Пелопонниса, сынъ Мануила
Ф ... лорентійскомъ соборѣ: „Δημήτριος πιστός, Δεσπότης
ра ... слѣдовало бы отнести ко времени нѣсколько
С а ... ся, принявъ въ монашествѣ имя Давида. Du
... Familiae byzantinae, 260.

поставцѣ. Равнымъ образомъ (на л. 10), въ композиціи Рождества Богородица сидитъ внутри черной пещеры, держитъ на рукахъ у груди спеленатаго младенца и нѣжно склоняетъ къ нему голову. Эти отступленія отъ обычной иконографіи Рождества мнѣ неизвѣстны ранѣе нигдѣ.

Изящество и роскошь миніатюръ достигается въ этой рукописи не только введеніемъ новыхъ фигуръ и формъ архитектоники и орнамента, но и обильнымъ примѣненіемъ золота. Золото это листовое. Оно окружаетъ миніатюру и вверху и внизу, часто лишая композицію почвы, такъ что фигуры ступаютъ по золотому фону, какъ въ мозаикахъ церкви св. Марка въ Венеціи болѣе поздней греческой манеры. Почвѣ подъ ногами фигуръ вообще удѣляется незначительное мѣсто, чаще всего это мазокъ зеленой краской, что̀ въ связи съ обильными золотыми фонами лишаетъ картинки ихъ живописнаго характера.

Техника миніатюръ не отличается мастерствомъ, напротивъ, убога, а главное лишена блеска красокъ. Даже самые яркіе цвѣта отличаются блеклымъ матовымъ оттѣнкомъ. Встрѣчается нерѣдко обратная перспектива въ строеніи престола, подножія. Всѣ эти данныя не позволяютъ относить рукопись къ XV столѣтію, а ко времени близкому ко времени возникновенія рукописи Іоанна Кантакузина, т. е. къ послѣдней четверти XIV столѣтія. Крайне важно поэтому указать, что у Богородицы въ Благовѣщеніи подняты вверхъ глаза, какъ у Христа въ Преображеніи въ рукописи Іоанна Кантакузина. Среди орнаментальныхъ формъ встрѣчаются такіе же точно разводы колѣнчатаго растительнаго орнамента, какъ и въ Кахріэ-Джами въ фрескахъ притвора, описанные ранѣе (табл. XXXVI).

9. Рукопись Евангелія Имп. Публ. библ. № CXVIII. Четыре миніатюры этого замѣчательнаго Евангелія, написаннаго на пергаминѣ, въ 8-ю долю листа, издалъ Н. П. Лихачевъ [1]). Я не могу здѣсь подробно заняться изученіемъ этой рукописи, такъ какъ считаю ее значительно болѣе поздней, чѣмъ обыкновенно принимается. Отношеніе ея къ XIII вѣку основано на присутствіи среди миніатюръ портретнаго изображенія императора Михаила Палеолога (1259 — 1283), съ надписью: + *Βυζαντίου πόλεως Μιχαὴλ Παλαιολόγος βασιλεὺς θεοῦ χάριτι*. Однако, исполненіе портрета не соотвѣтствуетъ эпохѣ XIII столѣтія, а значительно позднѣе, тѣмъ болѣе, что какъ эта миніатюра, такъ и первыя выходныя вставлены позднѣе. Императоръ изображенъ въ красномъ

---

[1]) О. с. Н. В. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, XXI, кратко упоминаетъ о ней.

итальянскомъ беретѣ, въ зеленомъ кафтанѣ съ желтой полосой и желтыми поручами и красномъ плащѣ. Фигура его написана на фонѣ далекаго зеленѣющаго пейзажа, или, скорѣе, проспекта съ холмами, деревцами и узкими извилистыми дорожками, подъ готической стрѣльчатой аркой какого-то большого сооруженія. Два готическихъ квадрифолія находятся по сторонамъ арки вверху. Его лицо, выполненное почти въ полный фасъ къ зрителю, имѣетъ правильныя живыя черты, очень изящно выполненныя и моделлированныя. Глаза смотрятъ нѣсколько влѣво, но руки и торсъ обращены вправо, выдавая готическій пріемъ развертыванія фигуры на плоскости. Овальныя плечи своими падающими линіями даютъ очертаніе довольно плоской, но красочной фигуры треченто, однако, написанной не мастеромъ, а рисовальщикомъ, находившимся подъ вліяніемъ искусства итальянскаго треченто. Онъ обнаруживаетъ лишь подражательность и неумѣніе созладать со школьнымъ мастерствомъ итальянскаго искусства. Беретъ не сидитъ на головѣ, а какъ бы взлетаетъ, руки коротки, линіи архитектоники неправильны. По исполненію эта фигура можетъ быть отнесена скорѣе къ XV столѣтію, или даже еще позднѣе. Болѣе точную дату написанія этой рукописи можно было бы установить на основаніи другой портретной фигуры, Димитрія Палеолога, написанной не на отдѣльномъ листѣ, а сбоку текста, (л. 385 об.), и, несомнѣнно, современной самому исполненію текста. Димитрій Палеологъ написанъ на фонѣ пергамина, безъ почвы, безъ околичностей. Онъ стоитъ на колѣняхъ, въ молитвенной позѣ, крайне близко повторяющей указанные ранѣе профильные силуэты колѣнопреклоненныхъ дожей въ мозаикѣ Крещальни собора св. Марка и на иконѣ церкви S. Maria della Salute въ Венеціи. На немъ темная монашеская мантія и бѣлый чепецъ на головѣ, на подобіе носимаго отшельниками въ композиціяхъ «Тріумфа смерти» и «Жизни пустынниковъ» въ Кампо-Санто, въ Пизѣ. Древняя, довольно ясно различаемая подпись: «ὁ δοῦλος X̃V τοῦ Θεοῦ Δημήτριος Παλαιολόγος», позднѣе была обведена новыми чернилами. Эта подпись указываетъ на смиренное состояніе Димитрія Палеолога «раба Христа Бога», дѣлая вполнѣ понятнымъ его монашеское одѣяніе. Отсутствіе одеждъ правящей особы совпадаетъ съ отсутствіемъ титула его въ подписи [1]). Фигура по исполненію значи-

---

[1]) Если это тотъ Димитрій Палеологъ, деспотъ Пелопоннеса, сынъ Мануила Палеолога, который подписался на флорентійскомъ соборѣ: „Δημήτριος πιστός, Δεσπότης Ῥωμαίων ὁ Παλαιολόγος", то рукопись слѣдовало бы отнести ко времени нѣсколько ранѣе 1471 года, когда онъ скончался, принявъ въ монашествѣ имя Давида. Du Cange, Constantinopolis christiana. Familiae byzantinae, 260.

тельно строже, чѣмъ изображеніе Михаила Палеолога, написана болѣе плоско и не имѣетъ яркой красочности послѣдняго. Этому болѣе строгому стилю соотвѣтствуютъ лишь миніатюры съ четырьмя евангелистами на золотомъ фонѣ и заставки надъ текстомъ. Въ остальныхъ миніатюрахъ ярко выступаетъ болѣе поздній стиль, въ которомъ совмѣщаются черты зрѣлаго ренессанса съ переживаніями древней византійской иконографіи. Оставляя для другой работы болѣе полное изслѣдованіе формъ живописи этой рукописи, считаю важнымъ указать на тотъ наплывъ новыхъ формъ въ среду древне-византійскаго преданія, которымъ, повидимому, заканчивается въ XV — XVI вѣкахъ перерожденіе этого художественнаго преданія и который въ данной рукописи продолжается еще съ бо́льшимъ напряженіемъ, чѣмъ въ указанныхъ выше рукописяхъ и другихъ памятникахъ.

Такъ, первая миніатюра, представляющая, повидимому, притчу о сѣятелѣ, развита въ видѣ бытовой картинки фламандско-нѣмецкой книжной миніатюры. Слѣва человѣкъ ударяетъ киркой въ откосъ земли, справа старый сѣятель въ панталонахъ двухъ цвѣтовъ краснаго и желтаго бросаетъ сѣмена. Справа же видна голова быка. Толстыя руки и ноги, плотныя икры ногъ уже отличаются полнотой формъ зрѣлаго ренессанса. Вдали легкій зеленый пейзажъ. Слабыя сравнительно краски подражаютъ акварели рукописей на бумагѣ.

Въ композиціи бесѣды Христа съ самарянкой изображенъ колодезь, часто изображаемый у Боттичелли, Рафаэля, въ видѣ широкаго съ каменнымъ устьемъ приземистаго сооруженія.

Укрощеніе бури съ перспективно изображеннымъ въ раккурсѣ кораблемъ и бушующими бѣловатыми гребнями волнъ какъ ни ничтожно въ смыслѣ живописи, однако, важно въ томъ отношеніи, что близко подражаетъ итальянскимъ композиціямъ этого рода.

Въ композиціи Рождества изображенъ пейзажъ съ голубыми горами вдали. Розовый блескъ лежитъ на вершинахъ двухъ уступчатыхъ скалъ. Такіе же розовые верхи горъ повторены и въ композиціи Сошествія во адъ, напоминая объ указанномъ выше правилѣ рукописи трактата Ченнино Ченнини венеціанскаго происхожденія о раскраскѣ вершинъ горъ, освѣщенныхъ солнцемъ.

Въ Срѣтеніи изображена вмѣсто киворія изящная ротонда, какъ на одной иконѣ бывшаго собранія Н. П. Лихачева [1]), но съ малиновымъ верхомъ, въ правильной перспективѣ.

---

[1]) Атласъ, о. с. № 145.

Въ Распятіи видно сіяніе небесъ, полосою сверху и розовое внизу, какъ въ хорошей, уже барочной, итальянской миніатюрѣ XVI вѣка, а въ Крещеніи представлено отраженіе ногъ Христа въ водѣ. Іоаннъ стоитъ на колѣнахъ.

Въ Распятіи на л. 195 изображенъ широкій далекій голубой пейзажъ съ голубыми горами. Богородица стоитъ со сложенными ладонями рукъ, повторяя жестъ Маріи въ композиціи Распятія крещальни собора св. Марка. Іоаннъ для выраженія такого же драматизма также изображенъ со сжатыми руками.

Въ композиціи Сошествія св. Духа лучей надъ головами апостоловъ нѣтъ, а представлены лишь одни красные языки пламени (л. 302).

Тайная вечеря изображена въ композиціи рафаэлевскаго времени, т. е. за круглымъ столомъ, какъ въ Ложахъ Ватикана. Сбоку, справа, сидитъ апостолъ, спиной къ зрителю. Одна нога его выставлена влѣво, а голова обращена вправо (л. 386).

Эти заимствованія изъ живописи зрѣлаго ренессанса соединяются съ традиціонной иконографіей византійскаго искусства, въ общемъ сохраняемой съ большой устойчивостью, вопреки свободѣ изобрѣтательности итальянскаго искусства. Описанная кратко рукопись, однако, показываетъ, какъ силенъ былъ наплывъ новыхъ западныхъ формъ въ старую художественную среду византійскаго искусства, въ нѣкоторыхъ случаяхъ переродившій даже новую византійскую манеру.

Въ иконописи, судя по двумъ описаннымъ ниже иконамъ, этотъ наплывъ формъ совершается въ болѣе строгихъ требованіяхъ живописи культа, но, по существу, тѣми же способами улучшенія стараго стиля и его формъ, внося каждый разъ новыя черты, дополняющія наше представленіе о новой византійской манерѣ, явившейся на востокѣ.

10. **Икона Распятія Музея Императора Александра III № 400.** Эта небольшая икона (9,55 × 7,10 с.) обратила уже на себя вниманіе изслѣдователей чертами своей композиціи, но не стиля, а потому оцѣнена не совсѣмъ правильно. Въ средней части ея Христосъ на крестѣ, затѣмъ Іоаннъ и Лонгинъ задуманы въ обычномъ традиціонномъ типѣ византійскихъ Распятій. Этотъ типъ съ полной ясностью выступаетъ на мозаической иконкѣ Ватопедскаго монастыря, на что указалъ Н. П. Кондаковъ [1]). Даже Іоаннъ представленъ въ обычной позѣ печалующагося, съ правой рукой, приложенной къ щекѣ. Однако, изъ этого вовсе не вытекаетъ необходимости относить иконку Музея къ XII столѣтію,

---

[1]) Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ, 110—12.

такъ какъ въ этотъ древній типъ композиціи внесены такія особенности, которыя явились въ искусствѣ значительно позднѣе. Для исторіи композиціи Распятія крайне важно, что, вмѣсто стоящей въ молитвенной, деисусной позѣ Богородицы, здѣсь изображена, въ отличіе отъ Ватопедской иконки, Богородица, опустившая руки вдоль тѣла и, какъ бы теряя сознаніе и закидывая назадъ голову, склоняющаяся на руки другой, поддерживающей ее жены. Не менѣе важно и то, что голгоеская скала представлена въ видѣ уступчатой скалистой горки съ двумя вершинами.

Несомнѣнно, что указанныя особенности композиціи иконки имѣли бы болѣе важное значеніе, если бы вся средняя часть ея не подверглась реставраціи со стороны русскаго иконописца, по всѣмъ признакамъ въ XVII столѣтіи, а, быть можетъ, и позднѣе. Признаки столь поздняго поновленія иконки я усматриваю въ жирномъ письмѣ, въ способѣ выдѣлять большими свѣтами рельефныя части ликовъ и тѣла Христова, въ пріемѣ обозначать глаза точками внутри темной впадины, наносить блики на носъ, подбородокъ, губы, не выдѣленныя рѣзко контурными линіями, что указываетъ на замѣну болѣе ранней линейной живописи пріемами значительно болѣе поздней ремесленной свѣтотѣни послѣ-петровскаго времени. Всѣ лица одинаковы, какъ шаблонъ, за исключеніемъ Лонгина, напоминающаго своей головой ликъ св. Николая Угодника поздней русской иконописи. Какія еще измѣненія древняго оригинала дозволилъ себѣ реставраторъ, съ увѣренностью сказать нельзя, а лишь можно объ этомъ догадываться; но что онъ вольно относился къ оригиналу, можно видѣть изъ того, что онъ помѣстилъ верхнее перекрестье или титулъ креста (т. е. «написаніе») ниже древняго; это доказывается частичной очисткой фона и верхней части иконки. На титулѣ онъ написалъ по славянски «Царь Славы» (ЦРЬ СЛА), въ то время, какъ на очищенномъ древнемъ фонѣ открыты греческія надписи, такія же, какъ и около погрудныхъ изображеній апостоловъ и святыхъ, изображенныхъ на поляхъ иконки и сохранившихъ въ полной почти неприкосновенности свой древній стиль.

Эти погрудныя изображенія выполнены съ такимъ изящнымъ и утонченнымъ искусствомъ, характеры ликовъ такъ индивидуальны, складки одеждъ такъ нѣжны въ своемъ, еще невысокомъ рельефѣ и такъ острые обозначенія глазныхъ вѣкъ, носовъ, морщинъ, прядей волосъ такъ линейно опредѣленны, что живопись средней части иконки кажется передъ этими погрудными изображеніями лишенной всякаго характера. Лишь въ немногихъ частяхъ фигуръ Распятія кое-гдѣ видны попытки удержать древній строй складокъ, напримѣръ, на груди Іоанна Богослова, на концѣ

одежды Богородицы, спадающей за ея фигурой, и на препоясаніи Христа.

Расположеніе всей композиціи внутри средняго пространства исключало возможность новаго изобрѣтенія фигуръ со стороны обновителя иконки. По сторонамъ Распятія изображены справа и слѣва всего по двѣ фигуры, гармонично замыкающія всю композицію, причемъ крайняя вторая фигура является срѣзанной вслѣдствіе недостатка мѣста. Такимъ образомъ, лишь нѣкоторыя особенности композиціи, удержанныя обновителемъ, и, главнымъ образомъ, стиль боковыхъ погрудныхъ изображеній могутъ служить для опредѣленія времени этой иконки, заслуживающей полной очистки отъ плохой живописи, ее покрывающей.

Не довѣряя стилю живописи средней части этой иконки, еще въ 1907 г., по поводу статьи В. Гриннейзена, издавшаго и описавшаго ее [1]), я писалъ слѣдующее:

«Фигура Богоматери отличается такой полнотой живописности рельефа, пластичности верхней части тѣла, что выдаетъ свое происхожденіе, какъ фигуры откуда-то заимствованной въ готовомъ видѣ.

Но откуда? Даже у Дуччіо, у котораго встрѣчается уже мотивъ поддерживанія Богородицы одной изъ женъ, и который такъ же рѣзко обводитъ края одеждъ тонкой бѣлой полосой, у котораго встрѣчаются тѣ же полные овалы лицъ, нельзя встрѣтить всѣхъ чертъ Богородицы на иконѣ Музея Александра III. Опущенная рука, столь жизненная и рельефная, и глубокіе эмалевые тоны мафорія Богородицы близки къ итальянской ранней живописи. Повидимому, этотъ драматизмъ фигуры, столь изящно выдѣленный изъ состава формъ византійской композиціи, проникъ въ нее изъ области искусства итальянскаго возрожденія, но авторъ, не задумываясь, относитъ его къ внутренней работѣ византійскаго искусства... Мнѣ кажется недоказанной принадлежность этой фигуры основному византійскому иконописному стилю, и поражаетъ ея внутреннее родство съ оживающими формами этого стиля на почвѣ Италіи» [2]).

Кругъ памятниковъ, къ которымъ примыкаетъ группа Богородицы и поддерживающей ее жены, однако, опредѣлить нетрудно. Ближе всего эта группа напоминаетъ подобную же группу въ Распятіи флорентійской крещальни и на указанной иконѣ Дуччіо Сіенскаго собора [3]). Здѣсь Богородица еще стоитъ, но уже склоняется тѣломъ

---

[1]) W. de Grüneisen, La piccola icona byzantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo. Rassegna d'arte, 1904, Fasc. 9.

[2]) Виз. Врем. XIV, 1909, 605.

[3]) Venturi, o. c., V, fig. 139.

назадъ, однако, руки ея держать то жена, то Іоаннъ, стоящій около нея. Опущенныя вдоль тѣла руки у Богородицы изображены въ Распятіи капеллы Строцци въ церкви Santa Maria Novella во Флоренціи, во фрескѣ, приписываемой Томмазо Джіоттино [1]). Группа женщинъ, поддерживающихъ Богородицу, падающую впередъ, съ висящими внизу руками по направленію къ зрителю, здѣсь совершенно иного замысла, чѣмъ у Дуччіо. Опущенныя вдоль тѣла руки Богородицы повторены также на иконѣ неизвѣстнаго мастера, по предположенію Вентури ученика Пьетро Каваллини [2]), находящейся въ Венеціанской Академіи Художествъ (№ 26), принадлежность которой венеціанской школѣ Тести также отрицаетъ [3]). На этой иконѣ фигура Богородицы имѣетъ общее сходство съ фигурой ея на фрескѣ S. Maria Novella, но положеніе правой руки, опущенной вдоль тѣла, близко напоминаетъ положеніе ея на иконѣ Музея Александра III. Драматизмъ фигуры Богородицы разрабатывался, такимъ образомъ, въ школахъ Дуччіо и Джотто въ различныхъ положеніяхъ для выраженія одного и того же душевнаго состоянія Богородицы, именно горя, доводящаго до потери сознанія. Этотъ драматизмъ иного замысла, чѣмъ у Чимабуэ въ Распятіяхъ верхней церкви св. Франциска въ Ассизи, гдѣ Богородица не подавлена горемъ до потери сознанія, не падаетъ, опуская руки, а въ сильномъ отчаяніи поднимаетъ вверхъ ко Христу обѣ вытянутыя руки. Такимъ образомъ, на иконкѣ Музея Александра III группа Богородицы и поддерживающей ее жены восходитъ, по замыслу, къ болѣе позднему, чѣмъ у Чимабуэ, изображенію, извѣстному во флорентійской крещальнѣ у Дуччіо и въ школѣ Джотто.

Новымъ доказательствомъ принадлежности иконки къ XIV столѣтію могутъ служить такія черты, какъ висящій сбоку Богородицы широкій конецъ ея одежды со складками зигзагообразной формы, несомнѣнно, сохранившій главнѣйшія линіи своихъ очертаній, а затѣмъ узловатыя тонкія руки и ноги у распятаго Христа, удлиненныя формы тѣла котораго, повидимому, все же слѣдуютъ древнему, закрытому новымъ письмомъ, оригиналу. Я заключаю объ этомъ изъ повторенія этой черты у чрезмѣрно удлиненныхъ фигуръ предстоящихъ, очевидно, сохранившихъ также въ достаточной степени древнія очертанія. Эта удлиненность фигуръ нарушаетъ естественное соотношеніе частей тѣла. Рука Іоанна, приложенная къ щекѣ, слишкомъ мала, грудь его непропорціонально коротка, сравнительно съ вытянутой внизъ остальной частью его фигуры,

---

[1]) Ibid. V, 499.
[2]) Ibid. V, 168—169.
[3]) Testi, o. c., I, 168 и таблица.

что повторяется и въ фигурѣ Богородицы, напоминая такія же соотношенія частей тѣла у фигуръ мозаикъ Кахріэ-Джами и придавая имъ сухощавость длинныхъ, но утонченно изящныхъ женскихъ готическихъ фигуръ крещальни собора св. Марка въ композиціяхъ страстей Іоанна Крестителя. Голова Христа съ обильными волосами надъ лбомъ своими очертаніями также напоминаетъ типъ мозаикъ Кахріэ-Джами и флорентійскаго складня. Всѣ эти черты средней части иконки, хотя и измѣненныя реставраціей, заставляютъ поставить эту икону въ тотъ же рядъ памятниковъ, какъ и описанные выше.

Изображенія на поляхъ иконки, сохранившіяся безъ рѣзкихъ поновленій, чертами своего исполненія еще яснѣе указываютъ на ту же эпоху XIV столѣтія. Уготованный престолъ изображенъ не фронтально, какъ обычно въ искусствѣ X—XII вѣка, а перспективно. Онъ виденъ въ три четверти, имѣетъ закругляющуюся спинку, идущую полукругомъ, причемъ открываетъ свои внутреннія части и внѣшность правой стороны. Четыреугольное отверстіе справа изображено также въ перспективѣ, ибо видна толща ножекъ трона и нижняго основанія. Подножіе не сображено съ довольно правильной перспективой всего трона и дано въ обратной перспективѣ. Стремленіе къ перспективѣ выражено и въ изображеніи сферы лѣваго ангела. Она оттѣнена слѣва, имѣетъ правильную шаровидную форму, а буква X на ея поверхности развернута сообразно съ выпуклымъ видомъ сферы въ видѣ двухъ пересѣкающихся дугъ.

Въ ликахъ нѣкоторыхъ апостоловъ рѣзко выражена та типичность болѣе правильныхъ и одухотворенныхъ фигуръ, которая извѣстна на нѣкоторыхъ уже разобранныхъ и указанныхъ памятникахъ. Типъ Петра особенно поучителенъ своей близостью къ лику его на плащаницѣ Панагуды, на флорентійскомъ складнѣ, на ватиканской далматикѣ и запечатлѣнъ той же бодростью и моложавостью правильныхъ чертъ лица, какъ и на миніатюрѣ Евангелія № 54 (л. 96 об.), относимаго обыкновенно къ XIII столѣтію и представляющаго одинъ изъ интереснѣйшихъ памятниковъ греко-латинскаго извода, ибо написано оно на греческомъ и на латинскомъ языкѣ (табл. XXII, 2). Старческая, выразительная по лѣпкѣ мускуловъ лица, голова Іоанна Богослова очень близка къ головѣ апостола Павла на иконѣ «Соборъ свв. апостоловъ» Румянцевскаго Музея (о ней ниже), но типы апостоловъ Матѳея и Андрея до такой степени близки къ типамъ апостоловъ въ мозаикахъ куполовъ Кахріэ-Джами, что кажутся миніатюрными повтореніями ихъ. Обращаетъ на себя вниманіе также повтореніе узловатыхъ въ сочлене-

ніяхъ пальцевъ и худыхъ кистей рукъ, какъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, и извѣстная строгость и правильность изящныхъ складокъ одеждъ, тамъ господствующая.

Наконецъ, высокая, уступчатая съ двумя вершинами, т. е. разсѣвшаяся голгоѳа примыкаетъ своимъ строеніемъ къ горнымъ образованіямъ новаго гористаго ландшафта, занявшаго преобладающее мѣсто въ новой византійской манерѣ, и повторена въ очень близкой формѣ въ мозаикѣ Распятія крещальни церкви св. Марка въ Венеціи. Ея зеленый цвѣтъ на иконкѣ даетъ поводъ предполагать, что въ оригиналѣ она повторяла сѣровато-зеленую раскраску нѣкоторыхъ горъ флорентійскаго складня.

Какъ и ранѣе описанные памятники, иконка Музея Императора Александра III крайне ясно обнаруживаетъ свое соприкосновеніе съ искусствомъ треченто въ Италіи и вмѣстѣ съ тѣмъ свою принадлежность къ новой византійской манерѣ, явившейся въ Константинополѣ въ придворной школѣ эпохи Палеологовъ.

11. Икона «Соборъ свв. Апостоловъ» Румянцевскаго Музея въ Москвѣ (табл. XI). Это замѣчательная икона, сохранившаяся безъ всякихъ поновленій, еще яснѣе, чѣмъ описанная выше икона Распятія, обнаруживаетъ связи съ искусствомъ треченто, хотя на ней и нѣтъ такихъ фигуръ, выхваченныхъ изъ итальянской живописи XIV столѣтія, какъ Богородица, падающая на руки поддерживающей ее жены. Тѣмъ не менѣе стиль ея фигуръ и отдѣльныя черты живописи свидѣтельствуютъ, что икона пережила стиль Дуччіо и восходитъ къ нему, какъ къ своему первоисточнику. Этотъ стиль въ ней преобладаетъ; но къ нему присоединяются черты новой византійской манеры, явившейся въ Константинополѣ.

Фигуры апостоловъ расположены въ два ряда. Они стоятъ на ровной зеленой почвѣ. Восемь апостоловъ стоятъ позади четырехъ, образующихъ симметричную группу на переднемъ планѣ. Ноги заднихъ апостоловъ не изображены, хотя въ просвѣтахъ зеленой почвы было мѣсто для обозначенія ногъ нѣкоторыхъ фигуръ. Эта особенность въ связи со старымъ пріемомъ равноголовія и размѣщенія въ одинъ рядъ большихъ золотыхъ нимбовъ апостоловъ передней группы, образующихъ яркія свѣтовыя пятна на красочныхъ голубыхъ, коричневыхъ и малиновыхъ одеждахъ апостоловъ, стоящихъ позади, придаетъ иконѣ архаичность древней византійской живописи и замкнутый строгій видъ. Однако, спокойствіе апостоловъ смягчено нѣкоторымъ разнообразіемъ поворотовъ головъ и фигуръ, вносящихъ интимную связь въ общую монотонность

группы. Два первоверховныхъ апостола, Петръ и Павелъ, выдѣлены въ центрѣ второй группы поворотами ихъ другъ къ другу. Эта группа замыкается слѣва фигурой юнаго Іоанна, справа ев. Матѳея, держащаго раскрытое Евангеліе, къ которому онъ склоняетъ голову, читая текстъ. Фигура Іоанна развернута готически. Его стройная фигура представлена въ полуоборотѣ влѣво, но голова обращена вправо, въ сторону бесѣдующихъ Петра и Павла, для соотвѣтствія съ головой евангелиста Матѳея, обращенной также въ сторону Петра и Павла. Петръ протягиваетъ правую руку къ Павлу и что-то говоритъ. Павелъ сохраняетъ величавое спокойствіе и стоитъ неподвижно, держа книгу лѣвой рукой и придерживая ея верхъ правой. Слегка обращаясь къ Петру, онъ въ то же время внимаетъ чтенію ев. Матѳея, и, такимъ образомъ, даетъ ключъ къ пониманію всего замысла композиціи. Переходя отъ его фигуры къ другимъ апостоламъ, можно видѣть, что всѣ они также внимаютъ чтенію ев. Матѳея и выражаютъ свое состояніе духа то нѣсколько напряженными, уставленными впередъ взорами, то интимно склоняя на бокъ головы и глядя въ сторону. Эта внутренняя жизнь иконы, выраженная въ очертаніяхъ старой схемы, особенно примѣчательна. Эти задумчивыя головы, тихо склоняющіяся другъ къ другу, проникнуты тѣмъ же благоговѣніемъ, что и у Дуччіо, а темные глаза и нѣжно моделированные въ тѣняхъ щеки, лбы, крайне близки именно къ манерѣ этого мастера, причемъ голова ев. Матѳея легко отыскивается среди фигуръ апостоловъ у Дуччіо на его знаменитой иконѣ «Величества».

Въ стилѣ фигуръ замѣчается рѣзкое отличіе отъ стиля мозаикъ Кахріэ-Джами и родственныхъ имъ памятниковъ, указанныхъ выше. Фигуры апостоловъ отличаются замѣчательной широтой формъ и даже грузностью, что особенно отличаетъ именно фигуры Дуччіо на указанной иконѣ. Особенно обращаютъ на себя вниманіе ступни ногъ, правильныя, крѣпкія и устойчивыя въ тѣхъ случаяхъ, когда мастеръ умѣетъ устойчиво развернуть всю фигуру, напримѣръ Іоанна и Петра. Тонкихъ сухихъ ногъ съ выступающей назадъ пяткой здѣсь нѣтъ. Наоборотъ, полнота формъ тѣла выражена и расположеніемъ складокъ, обрисовывающихъ сильныя бедра и икры ногъ у Петра и Матѳея, причемъ анатомія выступающихъ впередъ ногъ обоихъ апостоловъ настолько безукоризненна, что можетъ быть сравнена только съ анатоміей полновѣсныхъ членовъ тѣла апостоловъ на Ватиканской далматикѣ, на двухъ указанныхъ выше плащаницахъ и въ рукописи Іоанна Кантакузина, въ композиціи Преображенія (табл. X), т. е. на памятникахъ XIV столѣтія болѣе позднихъ, чѣмъ мозаики Кахріэ-Джами, и болѣе сильно свя-

занныхъ со стилемъ итальянскаго треченто. Индивидуальность лицъ апостоловъ и ихъ одухотворенность та же, что у лицъ клира на миніатюрѣ, представляющей Соборъ о Ѳаворскомъ свѣтѣ и значительно строже, чѣмъ у Дуччіо, а голова апостола Павла можетъ быть сближена лишь съ одухотворенной и строгой головой самого Іоанна Кантакузина этой рукописи и головой Іоанна Богослова на иконкѣ Распятія Музея Александра III, описанной выше. Типъ апостола Петра крайне близокъ къ типу его на миніатюрѣ Преображенія и на плащаницѣ Панагуды. Та же полнота формъ тѣла наблюдается и въ рукописи Іоанна Кантакузина, равно и тѣ же неровности въ развертываніи фигуръ. Такъ строеніе грузной, въ сложныхъ складкахъ одеждъ, фигуры евангелиста Матѳея и его поза, нѣсколько согбенная и неустойчивая, съ выдвинутымъ впередъ колѣномъ правой ноги, почти въ точности повторяется въ фигурѣ Моисея (ср. табл. X). Повторяется тотъ же рельефъ острыхъ или мятыхъ складокъ одеждъ, извилистыхъ и нѣжно выполненныхъ, тѣ же ноги, то же крѣпкое бедро лѣвой ноги.

Ступни ногъ такія же крѣпкія и большія, и такія же полныя мускулистыя икры ногъ у другихъ апостоловъ. Но, быть можетъ, болѣе, чѣмъ въ другихъ указанныхъ случаяхъ, обращаютъ на себя вниманіе концы одеждъ, висящихъ то справа, то слѣва у всѣхъ четырехъ переднихъ апостоловъ, и особенно у апостола Петра. Острая зигзагообразная форма складокъ значительно смягчена и наблюдается въ обычно готическомъ строеніи лишь у Іоанна и Павла. У апостола Петра нѣжныя рельефныя складки желтаго плаща падаютъ внизъ съ руки такими изящными и натуральными массами, что кажутся совершенно итальянскими. Что стиль живописи треченто находится на этой иконѣ въ замѣчательномъ сплавѣ съ строгимъ еще византійскимъ стилемъ, доказываютъ нѣкоторыя несовершенства исполненія, частью наблюдаемыя и на иконѣ Распятія Музея Александра III въ фигурахъ средней ея части. Такъ изящная и утонченная рука Павла съ длинными тонкими пальцами, у Матѳея и Петра значительно грубѣе и толще, а у двухъ апостоловъ слѣва во второмъ ряду, вслѣдствіе недостатка мѣста, руки такъ малы, особенно у крайняго, что совершенно нарушаютъ естественное соотношеніе частей тѣла, такъ какъ плечевое и локтевое сочлененія слишкомъ малы сравнительно съ ростомъ и головой фигуры. Такое же несоотвѣтствіе длины рукъ по отношенію къ росту замѣчается въ фигурѣ евангелиста Матѳея, грудь котораго и рука въ локтевомъ сочлененіи крайне коротки по сравненію съ удлиненнымъ, мощнымъ бедромъ. Къ числу такихъ же несовершенствъ живописи должно отнести и обратную

перспективу въ исполненіи евангелія, находящагося въ рукахъ ев. Матеея. Обрѣзъ книги виденъ на одной половинѣ ея вверху, а на другой внизу, причемъ верхняя обложка нарисована также неправильно. Всѣ эти колебанія и неровности въ мастерствѣ иконописца указываютъ на сохраненіе старыхъ, заученныхъ пріемовъ исполненія, обычныхъ въ искусствѣ XI—XII вѣка, хотя въ другихъ указанныхъ отношеніяхъ фигуры апостоловъ являются болѣе правильными, выразительными и жизненными отъ соприкосновенія съ живописью треченто.

Близость къ стилю Дуччіо и стилю рукописи Іоанна Кантакузина, заставляютъ признать въ иконѣ памятникъ послѣдней четверти XIV столѣтія [1]).

Глава III.

Черты новой византійской манеры въ русскихъ церковныхъ росписяхъ XIV столѣтія.

Разобранные памятники новаго византійскаго искусства представляютъ значительное количество чертъ того стиля, который явился въ Византіи въ эпоху Палеологовъ. Русскіе памятники вносятъ не менѣе важныя черты для дальнѣйшаго опредѣленія состава формъ новой византійской манеры.

Крайне важными памятниками являются прежде всего три близкія, по времени своего возникновенія, новгородскія росписи XIV столѣтія, настолько родственныя между собою по стилю и многимъ чертамъ иконографіи, что въ нихъ слѣдуетъ видѣть проявленіе одного и того же искусства, стоящаго въ связи съ дѣятельностью одной и той же художественной новгородской школы. Это извѣстныя росписи церквей: 1) церкви Успенія Пресвятой Богородицы на Волотовѣ полѣ близь Новгорода, возникшей въ 1352 г., расписанной частью (въ алтарной абсидѣ) въ томъ же году и, главнымъ образомъ, въ 1363 г.; 2) Спасо-Преображенской церкви въ селѣ Ковалевѣ, расписанной, какъ гласитъ надпись внутри церкви, надъ ея западнымъ входомъ, въ 1380 году и 3) церкви св. Θеодора Стратилата на торговой сторонѣ, возникшей въ 1361 году и, повидимому, скоро послѣ этого расписанной. Такъ какъ въ Волотовской церкви основная роспись, за исключеніемъ небольшой части ея,

---

[1]) П. Муратовъ, въ статьѣ „Русская живопись до XVII вѣка“ (см. И. Грабарь, Исторія русскаго искусства, VI, 190) отнесъ эту икону безъ достаточныхъ основаній къ XIII столѣтію.

болѣе древней и относящейся къ 1352 году, выполнена въ 1363 году, то промежутокъ времени, въ 19—20 лѣтъ, въ теченіе котораго были расписаны всѣ эти церкви, является временемъ дѣятельности указанной школы, причемъ Волотовская роспись и роспись ц. св. Ѳеодора Стратилата, повидимому, являются почти одновременными.

Всѣ три росписи, объединенныя въ одну группу свойствами своего исполненія и крайне близкимъ подобіемъ фигуръ, повтореніемъ ихъ и родствомъ орнамента, что особенно рѣзко обращаетъ на себя вниманіе въ росписяхъ Волотовской церкви и церкви св. Ѳеодора Стратилата, пріобрѣтаютъ важное историческое значеніе по своему стилю: онѣ ближе всего примыкаютъ, съ одной стороны, къ мозаикамъ Кахріэ-Джами, а съ другой—представляютъ такія отклоненія, объясненіе которыхъ приходится искать въ иной области, чѣмъ стиль упомянутыхъ мозаикъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ близость къ стилю росписи Кахріэ-Джами такова, что кажется, будто фигуры послѣдней перенеслись на стѣны Волотовской церкви; въ другихъ случаяхъ отличія такъ рѣзки, что заставляютъ предположить новое, неизвѣстное тамъ, измѣненіе стиля.

Несомнѣнно, что близость къ мозаикамъ Кахріэ-Джами всей группы росписей должна указывать на близкія связи новгородской школы мастеровъ съ новой цареградской школой, на что есть положительныя указанія въ нашихъ лѣтописяхъ; но отличія, о которыхъ идетъ рѣчь, требуютъ особыхъ разысканій для выясненія ихъ источниковъ.

Дѣйствительно, формы пейзажа всей группы росписей тѣ же, что и въ Кахріэ-Джами, но явственно преувеличиваютъ его основныя черты. Горный ландшафтъ, какъ художественная околичность, настолько преобладаетъ, что совершенно поглощаетъ фигуры, причемъ узкая ровная полоса земли иногда является, какъ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, для размѣщенія фигуръ передняго плана. Такая полоска земли идетъ въ нижней части композиціи Воскресенія Христова Волотовской церкви (табл. XII). По ней ступаетъ одна изъ женъ, видящихъ пустой гробъ, на ней припадаетъ къ ногамъ Христа Марія Магдалина, а самъ Христосъ ставитъ одну ногу на эту полосу, въ то время какъ другая ступаетъ уже по ровной скалистой площадкѣ горнаго ландшафта, обнаруживая то же неумѣніе развернуть человѣческую фигуру въ пространствѣ, на которое было указано при разборѣ мозаикъ Кахріэ-Джами и мозаикъ притвора ц. св. Марка, гдѣ мать Моисея ступаетъ по волнамъ рѣки, неся ящикъ съ младенцемъ Моисеемъ. Каменистые блоки скалъ тѣ же по своему образованію и характеру, однако преувеличиваютъ основныя формы ихъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами. Эти блоки камня,

напримѣръ, подымаются вверхъ въ композиціи Вознесенія Волотовской церкви такъ же, какъ въ Кахріэ-Джами зигзагами (табл. XVIII, 4), но эти зигзаги въ Волотовѣ острѣе, большаго размаха, а въ композиціи Рождества, представляющей Іосифа съ пастухомъ (табл. XXXII, 3), имѣютъ рѣзко преувеличенную форму неестественныхъ изломовъ подъ острымъ угломъ. Въ этой композиціи зигзагообразные блоки камней переходятъ внизу въ горную небольшую площадку, на которой сидитъ печальный Іосифъ съ пастухомъ, видящимъ ангела вверху. Болѣе обширная горная площадка изображена въ упомянутой композиціи Воскресенія Христова. Ее замыкаетъ вверху блокъ камня, вершина котораго отклоняется вправо на встрѣчу крылу ангела. По срединѣ возвышается небольшая скала съ двумя рядами граней, или лещадокъ. Въ общемъ эти скалы, занимая фонъ картины до самаго верха, образуютъ просвѣтъ на фонъ, какъ и въ Кахріэ-Джами, и служатъ кулисами, обрамляющими картину.

Въ другихъ случаяхъ большіе и плоскіе каменные уступы образуютъ такіе же мощные массивы, какъ въ композиціи Рождества въ Кахріэ-Джами; но здѣсь, въ Волотовѣ, среди нихъ мчатся волхвы (табл. XXXII, 2 и табл. XVII, 1).

Въ композиціи Рождества Христова гористый ландшафтъ, очень широко построенный, представляетъ большія и широкія площадки камня съ зигзагообразными зазубринами вверху по краямъ и безъ островерхихъ блоковъ камня. Этотъ ландшафтъ Волотовской росписи до такой степени выразителенъ, что видъ дикой горной мѣстности превосходитъ все извѣстное въ новой византійской манерѣ.

Въ церкви св. Ѳеодора Стратилата, въ композиціи Сошествія во адъ, близко повторяющей формы той же композиціи въ Волотовской росписи, по сторонамъ ея, какъ обрамляющія кулисы подымаются два блока камня съ вершинами, отклоненными вправо и влѣво, своимъ видомъ крайне близко напоминающія такіе же блоки рукописи Іоанна Кантакузина, въ Преображеніи.

Какъ и вообще въ новой византійской манерѣ эти скалистые блоки и массивы раздѣлываются рельефно съ показаніемъ боковой толщи ихъ, обозначаемой то на свѣту, то въ тѣни.

Раскраска горъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ напоминаетъ старые пріемы, но, въ общемъ, слѣдуетъ пріемамъ новой манеры, такъ какъ общій тонъ горнаго пейзажа сѣрый, въ которомъ лиловый цвѣтъ для тѣней дополняетъ общее впечатлѣніе сѣраго камня. Иногда этотъ сѣрый цвѣтъ впадаетъ въ легкій зеленоватый. Такъ въ Волотовской росписи,

въ композиціи Положенія во гробъ, сѣрыя горы имѣютъ мутно лилово-коричневыя тѣни. Въ Воскресеніи средняя горка лиловатая, бока справа желтоватые, гора слѣва изсѣра-зеленоватая, какъ и крышка Гроба Господня и самый Гробъ.

Въ Ковалевской росписи въ Распятіи голгоѳа сѣроватая, гора въ положеніи во гробъ желтовато-коричневая, полоса почвы зеленая. Въ Снятіи со креста гора слѣва коричневато-желтая, правая сѣро-лиловая, съ бѣловатыми и голубыми лещадками, въ Преображеніи гора желтовато-коричневая. Ковалевская роспись вообще больше другихъ пользуется желтымъ и коричневымъ цвѣтомъ для горнаго ландшафта, причемъ формы горъ сохраняютъ значительно болѣе архаичный видъ, чѣмъ роспись церквей Волотовской и св. Ѳеодора Стратилата. Въ росписи послѣдней церкви въ различныхъ сохранившихся частяхъ ея видны сѣрыя или сѣроватыя горы съ малиновыми или коричневыми ребрами.

Въ исполненіи фигуръ прослѣживается не только близость къ новой манерѣ, извѣстной въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, но и рядъ поучительныхъ отклоненій отъ нея. Утонченный линейный рисунокъ фигуръ, ихъ безпокойныя и острыя складки одеждъ, ихъ развѣвающіеся готическіе концы, узловатыя въ сочлененіяхъ тощія руки и ноги, типы лицъ съ короткими то вздернутыми, то тупыми носами, остаются тѣ же, что и въ Кахріэ-Джами. Въ Волотовской церкви стоящіе пророки (табл. XVIII, 2) выполнены такъ же, какъ и фигуры пророковъ въ ростъ въ Кахріэ-Джами, т. е. одни стоятъ, поворачивая торсъ вправо, а голову влѣво, и наоборотъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ одежды перваго въ изящныхъ острыхъ складкахъ выполнены съ пониженной точки зрѣнія, открываютъ свои внутреннія части, а хитонъ падаетъ позади фигуры такъ, что видна часть его внутренней стороны. Книга въ рукѣ изображена въ правильныхъ сокращеніяхъ линій вверхъ, какъ и складки одеждъ. Фигура другого пророка, облеченная въ длинныя одежды, развернута съ повышенной точки зрѣнія, и нижняя часть его хитона падаетъ у ногъ округло. Конецъ его гиматія, падающій справа, имѣетъ тотъ же готическій видъ, какъ у фигуръ п. св. Марка, или мозаикъ Кахріэ-Джами (ср. на табл. XVIII, 2 и 4). Замѣчается при этомъ короткость рукъ при повышенномъ ростѣ и длинныхъ ногахъ фигуръ, отмѣченная на нѣкоторыхъ другихъ памятникахъ этой эпохи, и ремневыя повязки на ногахъ, какъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами.

Своимъ подобіемъ фигурамъ Кахріэ-Джами особенно отличается фигура Іоанна Крестителя. Формы его ступней ногъ буквально повторяютъ формы ногъ, напримѣръ, Іисуса Христа (табл. XVIII, 1 и 4) и

другихъ фигуръ, а острыя складки одеждъ въ томъ же, какъ бы затушеванномъ, рельефѣ, имѣютъ болѣе рѣзко выраженный готическій характеръ. Забота о симметріи въ развертываніи фигуры повліяла на величину большого, съ нѣсколькими зигзагообразными складками, остраго конца одежды, представляющаго дополненіе висящему внизъ длинному развернутому, съ завившимся угломъ, свитку справа.

Однако, подобно тому, какъ и въ горномъ ландшафтѣ, такъ и въ исполненіи фигуръ отмѣчаются нѣкоторыя слишкомъ замѣтныя отклоненія отъ типовъ Кахріэ-Джами. Крайне важнымъ обстоятельствомъ является то, что эти отклоненія на лицо не только въ росписи Волотовской церкви, но повторяются и въ росписи ц. св. Ѳеодора Стратилата, какъ въ копіи съ одного и того же оригинала. Женскія фигуры, особенно же образъ Богородицы, въ обѣихъ росписяхъ утеряли въ нѣкоторыхъ случаяхъ свой древній, почти тысячелѣтній видъ. Вмѣсто округло лежащаго на головѣ Богородицы и женъ мафорія, въ композиціяхъ Благовѣщенія, Рождества, Вознесенія, Воскресенія (табл. XII и XXXIV, 3) Сошествія во адъ и въ другихъ случаяхъ, голова покрыта остроугольно, на бокъ лежащимъ плащемъ, дающимъ головѣ косой почти четыреугольный и приплюснутый видъ, причемъ складки такого капюшона косо сбиваются направо и внизъ. Однако, въ обрученіи Маріи Іосифу и въ Успеніи Богородицы въ Волотовѣ[2]) и на части алтарной фрески ц. св. Ѳеодора Стратилата голова Богородицы[3]) снова напоминаетъ древній типъ строгой, наглухо задрапированной фигуры съ округлымъ мафоріемъ, обычный и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами.

Эти косыя складки мафорія и широкія одежды Богородицы и женъ встрѣчаются иногда въ живописи тречента, переходящей опредѣленно къ зрѣлой готической манерѣ, но нигдѣ онѣ не имѣютъ такого угловатаго вида. Тонкія покрывала свв. женъ на иконѣ Дуччіо ложатся иначе, чѣмъ византійскій мафорій, но складки ихъ льются волнистыми линіями, давая близкій къ греческой манерѣ оваль головы.

Но, напримѣръ, у двухъ Мадоннъ Перуджіи[4]), отмѣченныхъ явственнымъ готическимъ стилемъ и даже сохраняющихъ романскую порывистость движеній младенца, угловатыя формы головного покрывала стоятъ

---

[1]) Особенно ясны эти новыя черты въ композиціяхъ Благовѣщенія. Отличные рисунки изданы у Л. А. Мацулевича, о. с. рис. 19 и др. и у Н. Л. Окунева, о. с. табл. II.

[2]) Л. А. Мацулевичъ, о. с. рис. 18 и 20.

[3]) Н. Л. Окуневъ, о. с. табл. III.

[4]) Venturi, V, рис 31 и 32. Н. П. Кондаковъ, Иконографія Богоматери, рис. 48 и 129.

въ связи съ готическимъ строемъ складокъ вообще, что совершенно отличаетъ ихъ отъ мадоннъ, выполненныхъ въ «греческой манерѣ». Однако, и эти итальянскія мадонны слишкомъ далеко стоятъ отъ стиля росписей Волотова и ц. св. Ѳеодора Стратилата, указывая лишь на готику, какъ на источникъ новыхъ формъ въ исполненіи головного покрывала и одеждъ Богородицы и женъ. Ближайшія и наиболѣе рѣшающія аналогіи такимъ формамъ головныхъ покрытій находятся вообще въ романскомъ искусствѣ, романскихъ рукописяхъ, откуда онѣ перешли въ готику и здѣсь развились въ очень изящныя и утонченныя, по сложности складокъ, головныя покрытія, какъ въ живописи, такъ и въ пластикѣ. Въ упомянутомъ уже Бенедикціоналѣ св. Этельвольда и особенно въ Евангеліи Бернварда Гильдесгеймскаго собора [1]) овалы головъ женскихъ фигуръ и Богородицы, окутанныхъ покрывалами, до такой степени близки къ оваламъ новгородскихъ женскихъ фигуръ, ихъ косыя складки такъ падаютъ на сторону и ровно придавливаютъ верхъ головы, что зависимость фигуръ новгородскихъ фресокъ отъ романскихъ и готическихъ источниковъ несомнѣнна. Этотъ источникъ проявляется здѣсь яснѣе, чѣмъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, гдѣ онъ подвергся значительному воздѣйствію старой византійской художественной традиціи, и такъ какъ волотовскія фрески лѣтъ на 30—35 позднѣе мозаикъ Кахріэ-Джами, то можно думать, что въ новгородскихъ фрескахъ мы имѣемъ дальнѣйшее развитіе новой цареградской манеры.

Этотъ романо-готическій стиль одеждъ и головныхъ покрытій извѣстенъ не только въ Новгородѣ. Онъ повторяется во фрескахъ Мистры (Метрополь), что указываетъ на его распространеніе въ византійскомъ искусствѣ этого времени (Millet, Mistra, pl. 78, 86).

Доказательствомъ того, что разбираемыя новгородскія фрески стоятъ въ такихъ же близкихъ связяхъ съ искусствомъ XIV вѣка Италіи, воспринимаютъ романскій и готическій стили и наряду съ этимъ еще опредѣленнѣе отражаютъ венеціанскія, сіено-пизанскія и флорентійскія вліянія, служитъ то, что въ нихъ присутствуютъ на лицо не только болѣе раннія отдѣльныя венеціанскія формы, извѣстныя частью и въ Кахріэ-Джами, но съ замѣчательной опредѣленностью отражается стиль новой итальянской готической живописи, съ которымъ не разъ приходилось имѣть дѣло въ предыдущемъ изложеніи. Я укажу лишь на главнѣйшія данныя этого рода.

---

[1]) Stephan Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch in Dome zu Hildesheim, III Ausgabe, 1894, табл. XVII, XIX, XXII.

Въ композиціи Моленія о посохахъ [1]) изображенъ киворій на чрезвычайно тонкихъ, высокихъ колонкахъ. Верхъ киворія простой, четырехскатный выполненъ въ правильной перспективѣ, въ то время, какъ перспектива алтаря съ посохами и части храма не приведена съ нимъ въ согласіе, является спутанной, и первосвященникъ молится не передъ престоломъ съ жезлами, а рядомъ съ нимъ. Фигура павшаго на колѣни первосвященника и форма киворія съ тонкими колонками такъ хорошо извѣстны въ живописи треченто и ранѣе [2]), что волотовская фреска должна быть возведена къ числу композицій, непосредственно заимствованныхъ изъ протоевангельскихъ западныхъ цикловъ, такъ какъ въ такомъ видѣ совершенно неизвѣстна въ болѣе ранней византійской иконографіи [3]).

Другая композиція, отмѣченная чертами искусства треченто это— Воскресеніе Христово, представляющее собственно явленіе женъ мироносицъ ко гробу Господню, соединенное съ явленіемъ Христа Маріи Магдалинѣ въ Геѳсиманскомъ саду. Среди горнаго ландшафта стоитъ длинный саркофагъ, внутри котораго видны пелены въ формѣ муміи. На длинной, косо лежащей и въ правильной перспективѣ изображенной, верхней доскѣ саркофага сидитъ ангелъ въ бѣлыхъ одеждахъ съ изящно распростертыми по сторонамъ крыльями. Три жены мироносицы подходятъ справа и наклоняются, глядя издали внутрь открытаго саркофага, куда указываетъ правой рукой ангелъ, изображенный фигурой прямо къ зрителю, но поворотившій голову вправо къ женамъ. Присутствующіе и лежащіе вокругъ гробницы воины еще спятъ. На лѣвой сторонѣ изображенъ Христосъ, порывисто отступающій отъ павшей къ его ногамъ Маріи Магдалины. Онъ повелительно протягиваетъ къ ней руку, говоря: «не прикасайся мнѣ». Въ самомъ замыслѣ композиціи и въ ея иконографіи должно указать крайне важныя отклоненія отъ византійскихъ композицій. Ротонды Гроба Господня не изображено, чѣмъ нарушена древнѣйшая византійская художественная традиція подобныхъ композицій. Ротонда Гроба Господня изображается еще на карловингскихъ памятникахъ, но уже на романскихъ Христосъ воскресаетъ выходя изъ саркофага, стоящаго на открытомъ воздухѣ [4]), безъ ротонды,

---

[1]) Л. А. Мацулевичъ, о. с. рис. 17.

[2]) Было бы слишкомъ утомительнымъ перечислять всѣ извѣстные многочисленные киворіи, зданія на тонкихъ колонкахъ, господствующихъ въ западной иконографіи, начиная съ Ашбурнгеймскаго Пентатевха. См. наиболѣе подходящія у Venturi, V, рис. 267 въ Падуѣ, также 216 (Ассизи) и др.

[3]) Сомнительная композиція Моленія о посохахъ есть въ Кіево-Софійскомъ соборѣ, Айналовъ и Рѣдинъ, о. с. 77—8.

[4]) Д. Айналовъ, Детали палестинской иконографіи 16—18. Также Располо-

какъ, напримѣръ, на эмалевомъ наплечникѣ Успенскаго собора во Владимірѣ [1]).

Это важное измѣненіе въ иконографіи композиціи Воскресенія Христова, прихода женъ мироносицъ ко Гробу Господню въ свое время я поставилъ въ зависимость отъ почитанія въ Царьградѣ верхней доски Гроба Господня и вообще отъ почитанія досокъ Гроба Господня, явившихся на западѣ въ качествѣ священныхъ реликвій послѣ разграбленія Царьграда крестоносцами [2]). Приблизительно около начала XIII столѣтія и въ византійскомъ искусствѣ начинаетъ проявляться новое пониманіе Гроба Господня, какъ саркофага, но безъ верхней доски, которая въ романскомъ искусствѣ представляетъ собою отваленный камень. Эта особенность вошла въ искусство готическаго періода и соединилась съ иконографіей ранняго возрожденія. Въ искусствѣ треченто этотъ романскій типъ Гроба Господня совершенно замѣнилъ собою древнехристіанскую и византійскую ротонду Гроба Господня, и ангелъ то сидитъ на косо лежащей крышкѣ саркофага, то на самомъ саркофагѣ, на передней боковой его доскѣ, указывая женамъ мироносицамъ на пелены, лежащія внутри саркофага. Въ композиціяхъ Воскресенія Христосъ возносится надъ открытымъ саркофагомъ, сбоку котораго косо лежитъ, а иногда стоитъ верхняя его доска [3]). Эта черта, принадлежащая вообще романо-готическому искусству и воспринятая иконографіей волотовской фрески, однако, не даетъ яснаго представленія объ источникѣ, легшемъ въ основу разбираемой композиціи. Въ этомъ отношеніи крайне важна по своему замыслу группа Христа и Маріи Магдалины, извѣстная въ искусствѣ треченто подъ именемъ «Noli me tangere», изрѣдка какъ отдѣльная композиція, изображаемая и въ византійской иконографіи. Отмѣченное ранѣе довольно рѣзкое движеніе въ фигурѣ Христа, отступающаго отъ падающей къ его ногамъ Маріи Магдалины, совершенно несвойственно византійской иконографіи. Въ византійской рукописи Евангелія № 74 Пар. Нац. библ. XI—XII столѣтія эта композиція изображена два раза. По Евангелію отъ Марка (XVI, 9) Христосъ дѣлаетъ шагъ, обращаясь вправо къ Маріи Магдалинѣ и протягивая къ ней пра-

---

женіе главныхъ зданій константинопольскихъ построекъ по даннымъ письм. источниковъ. Сообщ. Палест. Общ. XLV, (1903) 58—61.

[1]) Гр. И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ, Русскія древн. VI, 89.

[2]) Д. Айналовъ, Примѣчанія къ тексту книги „Паломникъ" Антонія Новгородскаго. Ж. М. Н. Пр. 1906, № 6. Отд. отт. 247 сл.

[3]) См. Venturi, o. c. V, рис. 27, 141—съ косолежащей доской; на миніатюрѣ Сіенскаго хорала (ibid, рис. 806), готическаго стиля, доска стоитъ слѣва отъ саркофага прямо.

вую руку. Марія Магдалина, исцѣленная отъ бѣсовъ, уходитъ оглядываясь. Въ то же время у ногъ Христа она вторично изображена припадающей. По Евангелію отъ Іоанна, въ которомъ собственно и повѣствуется о запрещеніи Христа Маріи Магдалинѣ прикасаться къ нему, композиція задумана на подобіе извѣстной сцены «Радуйтеся» (Χαίρετε), т. е. Христосъ стоитъ прямо лицомъ къ зрителю, держа у груди благословящую десницу, а слѣва къ его ногамъ припадаетъ Марія Магдалина. Въ обоихъ случаяхъ по сторонамъ изображены деревья для обозначенія Геосиманскаго сада, а Гробъ Господень отсутствуетъ [1]). Наоборотъ у Джотто, въ средѣ его умѣренно драматическаго дѣйствія, фигура Христа отличается особеннымъ замысломъ: готически развернутая фигура Христа, опасающагося, чтобы Марія Магдалина не коснулась его, рѣзко отступаетъ въ сторону отъ нея въ томъ самомъ движеніи, которое дано ему на волотовской фрескѣ. Голова обращена въ сторону Магдалины, какъ и правая рука съ отклоняющимъ жестомъ, а тѣло отброшено назадъ, причемъ Христосъ, какъ бы уходя, дѣлаетъ шагъ въ сторону [2]). Это движеніе въ фигурѣ Христа, указывающее на новый, болѣе натуральный замыселъ композиціи, особенно ярко выражено именно у Джотто, причемъ фигура Христа въ такомъ видѣ имъ повторена одинаково въ двухъ росписяхъ: въ капеллѣ Скровеньи въ Падуѣ и въ церкви св. Франциска въ Ассизи [3]). На извѣстной иконѣ «Величество» Дуччіо это движеніе Христа менѣе порывисто и болѣе торжественно. Христосъ, отклоняясь отъ Магдалины, лишь слегка отодвигается въ сторону, его рука съ отрицательнымъ жестомъ опущена вдоль тѣла, а не поднята на воздухъ, ноги не дѣлаютъ рѣзкаго шага въ сторону, а стоятъ спокойно [2]). Близость къ замыслу Джотто въ волотовской фрескѣ видна еще и въ томъ, что на ней, какъ и у Джотто, повторены на передней сторонѣ гроба спящій во весь ростъ воинъ, опирающій голову на локоть руки, и воинъ, спящій, сидя, съ согбенной спиной и склоненной къ колѣнямъ головой (капелла Скровеньи). Различіе заключается въ томъ, что волотовскія фигуры Христа и Магдалины изображены въ обратную сторону, сравнительно съ фигурами Джотто, и въ стилѣ, который въ волотовской росписи, какъ замѣчено выше, вполнѣ родственъ стилю мозаикъ Кахріэ-Джами.

Едва ли, однако, можно приписать Джотто замыселъ композиціи

---

[1]) Evangiles avec peintures byzantines du XI siècle, I, 90. II, 183.

[2]) Venturi, o. c. V, рис. 294, 361, 362.

[3]) Venturi, o. c. V, рис. 474. См. объ этомъ вкратцѣ также у Н. П. Кондакова, Иконографія Богоматери, 20—22.

«Noli me tangere». Рѣзко отступающая въ сторону отъ Маріи фигура Христа извѣстна въ болѣе ранней, еще романской, традиціи, напримѣръ, въ рукописи Exultet Монте-Кассинскаго аббатства [1]). Важно указать, что въ этой рукописи (XI—XII вѣка) повторяется развѣвающійся за плечомъ Христа конецъ плаща, какъ въ волотовской фрескѣ, а обѣ фигуры развернуты въ обратномъ порядкѣ, какъ и у Джотто.

Эта рѣдкая въ византійскомъ искусствѣ XI—XII вѣковъ композиція, однако, становится одной изъ обычныхъ въ болѣе позднее время, такъ какъ входитъ въ кругъ страстныхъ сюжетовъ Ерминіи. Здѣсь она получила новыя измѣненія, частью въ связи съ нѣкоторыми данными живописи треченто, частью, повидимому, въ зависимости отъ болѣе старой византійской художественной традиціи. Ерминія предписываетъ изображать не одного, а двухъ свѣтлыхъ ангеловъ, сидящихъ на гробѣ, какъ это встрѣчается въ упомянутыхъ композиціяхъ Джотто, въ падуанской и ассизской росписяхъ, что указываетъ на несомнѣнную связь поздне-византійской живописи съ тосканской XIV столѣтія. Но та же Ерминія предписываетъ далѣе изображать Христа стоящимъ (ἱστάμενος), держащимъ въ одной рукѣ свой гиматій, а въ другой свитокъ съ надписью: «Марія, не прикасайся мнѣ» [2]). Изъ этого слѣдуетъ, что рѣзкое движеніе Христа въ сторону отъ Маріи замѣнено здѣсь болѣе уравновѣшенной позой стоящаго Христа. Послѣднее обстоятельство указываетъ, на мой взглядъ, на очень поздній изводъ этой композиціи, согласный съ новымъ строгимъ стилемъ аѳонской живописи XVI столѣтія. Развѣвающійся за плечомъ Христа конецъ гиматія, поднявшійся на воздухъ вслѣдствіе быстраго движенія его въ сторону на волотовской фрескѣ, доказываетъ, что новая византійская манера, исходя изъ источника живописи треченто, т. е. изъ живописи Джотто и его школы, не только усвоила новый замыселъ композиціи, но и переработала его въ духѣ своего новаго стиля. У Джотто, въ указанныхъ фрескахъ, Христосъ держитъ высокій крестъ, какъ и у Дуччіо, развивающейся одежды нѣтъ. У Дуччіо, однако, этотъ конецъ одежды развѣвается не за плечомъ, а показанъ сбоку, у правой ноги, въ согласіи съ легкимъ движеніемъ Христа въ противуположную сторону.

Въ прямой зависимости отъ искусства треченто стоитъ также и замѣчательная композиція Погребенія Христова, представляющая несеніе тѣла Христова въ пещеру. Богородица слѣва отъ зрителя, наклоняясь, обнимаетъ Христа, обернутаго въ саванъ, несомаго влѣво, гдѣ

[1]) J. Schlumberger, L'epopée byzantine, III, Paris 1905, 93.
[2]) Ἀ. Παπαδόπουλος—Κεραμεύς, Ἑρμηνεία κτλ., 111.

находится гора съ пещерой. Справа у колѣнъ Христа стоитъ плачущій Іоаннъ, а рядомъ съ нимъ, подъ крестомъ, стоитъ рыдающая Марія Магдалина съ распущенными волосами, вскинувшая свои руки вверхъ. Вся композиція крайне родственна несенію тѣла Христова, изображенному въ куполѣ флорентійской крещальни[1]). Здѣсь также представленъ крестъ, Богородица обнимаетъ Христа, несомаго влѣво, къ горѣ, но Христосъ не обернутъ въ саванъ, а лишь препоясанъ лентіемъ, что указываетъ на моментъ послѣ снятія со креста. Марія Магдалина съ распущенными волосами и вскинутыми вверхъ руками изображена не подъ крестомъ, а слѣва, у головы Христа. Фигура Маріи Магдалины, несомнѣнно, восходитъ къ драматическимъ женскимъ фигурамъ Чимабуэ, перешедшимъ впослѣдствіи и въ живопись Джотто и Дуччіо. У Дуччіо, на сіенской иконѣ, Магдалина изображена также слѣва, но представляетъ не крайнюю фигуру, а находится ближе къ центру композиціи[2]); но, напримѣръ, у Амброджо Лоренцетти Магдалина изображена уже въ центрѣ композиціи, подъ крестомъ[3]). Такое положеніе Магдалины подъ крестомъ стоитъ въ прямой связи съ распятіями, на которыхъ Магдалина, оплакивая распятаго Христа, обнимаетъ нижнюю часть креста. Крайне важнымъ, поэтому, является помѣщеніе Магдалины подъ крестомъ на волотовской фрескѣ, такъ какъ этимъ устанавливается слѣдованіе композиціямъ XIV столѣтія. У Дуччіо и Лоренцетти, однако, Христа не несутъ въ пещеру, а кладутъ внутрь мраморнаго саркофага, согласно новой традиціи въ пониманіи Гроба Господня, какъ саркофага, т. е. мраморной гробницы. Оба рода этой композиціи, т. е. съ саркофагомъ и безъ него, какъ два варіанта одного и того же сюжета, существуютъ въ русской иконописи[4]).

Къ числу такихъ же заимствованныхъ изъ живописи итальянскаго треченто образовъ относится и Христосъ, стоящій во гробѣ, изображенный въ діаконикѣ Волотовской церкви. Появленіе этого образа въ западной иконографіи относится, повидимому, къ половинѣ XIII столѣтія; у насъ она появилась въ XIV столѣтіи[5]).

---

[1]) Venturi, o. c. V, рис. 185.

[2]) Фотогр. Алинари № 5714.

[3]) Venturi, o. c. V, 580.

[4]) Труды всероссійскаго Съѣзда художниковъ въ Петроградѣ въ 1911—12, III, табл. XX, икона собранія В. М. Васнецова.

[5]) Мнѣ недоступна работа Peacock, Le representazioni della Pietà nell'arte ecclesiastica. Archaeological Review, London 1891. Максимъ Грекъ называлъ эту композицію „Pietas", по-русски она называется „Не рыдай мене мати". Ср. Д. А. Ровинскій, Обозрѣніе иконописанія въ Россіи, СПБ. 1903, 10 и прим. 1.

Внутри притвора той же церкви села Волотова, подъ изображеніемъ выше разобранной композиціи «Явленіе женамъ», представлены по сторонамъ входа въ церковь, направо и налѣво отъ дверей, два ангела въ полный ростъ (табл. XII и XXXVII). Ихъ изящныя по линіямъ одеждъ фигуры съ роскошными волнистыми волосами на головахъ, красота и анатомическая правильность ликовъ, особенно у ангела, изображеннаго слѣва отъ входа, котораго носъ, губы, глаза отличаются особенной красотой и правильностью, наконецъ, ихъ широкія волнующіяся внизу одежды, приковываютъ къ себѣ вниманіе своимъ рѣзко опредѣленнымъ готическимъ стилемъ [1]).

Въ болѣе поздней живописи при входѣ въ церковь также изображаются по сторонамъ ангелы, но они заняты особымъ дѣломъ. Это ангелы, пишущіе входящихъ и исходящихъ изъ храма. Они держатъ свитки, на которыхъ записываютъ имена вѣрующихъ. На свиткахъ иногда бываетъ написана легенда, которая повела къ созданію этихъ образовъ ангеловъ и которая извѣстна мнѣ по рукописи Щукина [2]). Первый примѣръ, и, повидимому, наиболѣе ранній изъ до сихъ поръ извѣстныхъ изображеній ангеловъ этого извода, находится въ Ферапонтовомъ монастырѣ, въ росписи извѣстнаго иконописца Діонисія, возникшей около 1500 года [3]); второй примѣръ въ росписи Свіяжскаго Успенскаго монастырскаго храма, возникшей въ 1555 году [4]). Однако, ангелы Волотовской церкви не держатъ свитковъ. Ангелъ слѣва отъ входа имѣетъ въ правой рукѣ мечъ, а справа—мѣрило, но оба въ лѣвой рукѣ держатъ у груди большіе цвѣтные круги, которые тѣмъ болѣе привлекаютъ вниманіе, что на нихъ нѣтъ знаковъ печати Господней, столь обычной въ византійской иконографіи и въ поздней Ерминіи Діонисія изъ Фурны. Она называется здѣсь Σφραγὶς Θεοῦ ζῶντος и обозначается въ самомъ текстѣ въ видѣ кружка, пересѣченнаго крестомъ. Печать Господня въ искусствѣ XI — XIII столѣтій, въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго собора, Палатинской капеллы, мозаикахъ Никейской церкви, болѣе раннихъ, имѣетъ небольшіе

---

[1]) Копіи въ краскахъ сдѣланы по моей просьбѣ студентомъ В. В. Доброхотовымъ и принадлежатъ Музею древностей Петроградскаго университета. Одна копія издана на XXXVII таблицѣ.

[2]) Опись старинныхъ славянскихъ и русскихъ рукописей собранія П. И. Щукина. Сост. А. И. Яцимірскимъ. Вып. II, Москва 1897, 202: Звѣзда пресвѣтлая 1790. „О видѣніи ангела, пишуща входящія въ церковь на молитву".

[3]) В. Т. Георгіевскій, Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXXXI.

[4]) Д. Айналовъ, Фресковая роспись храма Успенія Богородицы въ Свіяжскомъ мужскомъ монастырѣ, 11.

[5]) 'Α. Παπαδόπουλος—Κεραμεύς, Ἑρμηνεία, см. въ указателѣ слово Ἄγγελοι.

размѣры и подражаетъ сферѣ или шару, которымъ надѣляетъ ангеловъ искусство V и VI вѣковъ. Сфера эта у ангеловъ Волотовской церкви, однако, превратилась въ огромный, несоразмѣрный съ ростомъ, дискъ съ разноцвѣтными полосками, идущими косо поперекъ него. Отсутствіе на немъ креста на ступеньчатой голгоѳѣ, какъ обычно изображается печать Господня, не менѣе поучительно, чѣмъ самая его величина. Сохранность фресокъ Волотовской церкви не дозволяетъ предположить какихъ-либо измѣненій въ очертаніяхъ и раскраскѣ этихъ дисковъ, и потому слѣдуетъ признать въ нихъ новый варіантъ прежнихъ сферъ и печатей Господнихъ. Тѣмъ болѣе интереса заслуживаютъ эти диски ангеловъ уже потому, что въ росписи церкви св. Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ, почти одновременной съ Успенской волотовской церковью, нашлось такое же изображеніе ангела съ подобнымъ же огромнымъ дискомъ въ лѣвой рукѣ и жезломъ или мѣриломъ въ правой, такъ что онъ повторяетъ фигуру ангела, изображеннаго справа отъ входа Волотовской церкви. Такъ какъ другой ангелъ съ мечомъ, изображенный слѣва, несомнѣнно, представляетъ собою архангела Михаила, то соотвѣтствующій ему на другой сторонѣ долженъ быть Гавріилъ, всегда изображаемый, какъ вѣстникъ съ высокимъ мѣриломъ [1]). Въ византійской иконографіи уже въ XII столѣтіи архангелу Михаилу дается въ руки мечъ, а въ церкви св. Софіи въ Константинополѣ, въ притворѣ при входѣ въ храмъ, находилось изображеніе архангела Михаила, сдѣланное мозаикой неизвѣстно кѣмъ и когда, и представлявшее его съ обнаженнымъ мечомъ, какъ хранителя храма св. Софіи, о которомъ разсказывается въ извѣстной легендѣ о построеніи этого храма. Этотъ образъ архангела Михаила подробно описываетъ Никита Хоніатъ, и, повидимому, этотъ же мозаическій образъ видѣли нѣкоторые русскіе болѣе поздніе паломники въ Царьградъ [2]). Неизвѣстно, находилось ли въ церкви св. Софіи соотвѣтственное образу архангела Михаила изображеніе архангела Гавріила, но все же волотовскій образъ, находящійся въ притворѣ, ведетъ насъ непосредственно къ цареградскимъ воспоминаніямъ.

Большой дискъ, съ которымъ приходится имѣть дѣло во фрескахъ Волотовской церкви и церкви св. Ѳеодора Стратилата, какъ съ новымъ

---

[1]) А. И. Анисимовъ, издавшій фигуру ангела церкви св. Ѳеодора Стратилата, неправильно считалъ его за арх. Михаила и полагалъ, что фреска реставрирована въ XVII вѣкѣ. Этой реставраціи я не могъ наблюсти.

[2]) Ἐν προνάῳ καθ' ὃ δὴ ὁ πρώτιστος καὶ μέγιστος τῶν παραστατούντων τῷ Θεῷ Ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ ἐσπασμένος ῥομφαίαν ἐστήλωται ψηφίδων λεπταῖς ἐπιθέσεσι, οἷον φύλαξ προβεβλημένος τοῦ ἱεροῦ (Alexiad. VI, 308). См. также мои примѣчанія къ тексту Антонія Новгородскаго, Ж. М. Н. Пр. 1906, № 6.

перерожденіемъ прежней печати Господней, повидимому, былъ вполнѣ понятенъ эпохѣ XIV столѣтія, и, какъ было указано ранѣе, представлялъ собою зерцало нѣкоторыхъ чиновъ ангельскихъ, напримѣръ, троновъ, херувимовъ. Въ старой русской литературѣ сохранились указанія, что это зерцало перешло и въ русскую иконопись и получило соотвѣтственное объясненіе. Еще Ѳ. И. Буслаевъ извлекъ изъ Строгановскаго подлинника «Толкованіе, что у ангеловъ надъ ушами тороки пишутся» [1]). Въ этомъ толкованіи повторяется то самое содержаніе, которое, въ свое время, Л. Н. Поповъ нашелъ въ текстѣ одного хронографа-сборника Чудова монастыря XVII в. Такъ какъ Ѳ. И. Буслаевъ привелъ это толкованіе въ переводѣ на русскій языкъ, то здѣсь приводится славянскій текстъ [2]):

«Ангели имуть надъ ушима тороцы, еже есть поконцце святого духа иже и дѣйство имуть. А иже надъ челомъ белость, то есть слухи. Егда пріидетъ повелѣніе отъ Господа, тогда слухъ вострепещетъ у Архангела и абіе зритъ въ зерцало, иже имать въ руцѣ и обрѣтаетъ повелѣнное ему отъ Господа въ зерцале написано, якоже кто пишетъ на водѣ перстомъ, якобы тому единому разумѣти точію. Сея ради вины имуть ангелы слухи и зерцала».

Послѣдняя фраза текста ясно указываетъ на существованіе въ русской иконописи обыкновенія изображать ангеловъ съ зерцалами, взамѣнъ прежнихъ печатей Господнихъ. Что это обыкновеніе восходитъ къ болѣе ранней эпохѣ, чѣмъ XVII вѣкъ, ясно изъ того, что подобные ангелы съ зерцалами въ рукахъ существуютъ въ итальянской живописи XIII—XIV столѣтій и изображены въ двухъ новгородскихъ росписяхъ.

Средневѣковый чудесный характеръ слишкомъ замѣтенъ въ составѣ русскаго толкованія, для котораго я, однако, не знаю прямыхъ источниковъ въ западной литературѣ. На основаніи этого толкованія явствуетъ, что архангелы волотовской и стратилатовской росписей держатъ не сферы или печати Господни, а круглыя большія зерцала, чудесныя по своимъ свойствамъ, такъ какъ архангелы могутъ видѣть въ нихъ повелѣнія Господни, написанныя тайно и вѣдомыя только тому, кто пишетъ ихъ на поверхности зерцала, какъ на поверхности воды. Косыя полосы, идущія поперекъ этихъ круговъ, и стремленіе оттѣнить ихъ выпуклость,

---

[1]) Ѳ. И. Буслаевъ, Историч. очерки русской народной словесности и искусства, II, 297.

[2]) Библіографическіе матеріалы, собранные А. Н. Поповымъ, изд. подъ редакціей М. Н. Сперанскаго, Москва 1889, 50.

указываютъ на то, что мастеръ имѣлъ въ виду изобразить прозрачную выпуклую поверхность зерцала.

Текстъ русскаго толкованія, такимъ образомъ, имѣетъ въ виду сверхестественную силу зерцала, ту силу его, молва о которой изъ глубины древности донеслась до среднихъ вѣковъ и до сихъ поръ не забыта.

О сверхестественной силѣ зерцала при гаданіи говоритъ апостолъ Павелъ въ первомъ посланіи къ коринеянамъ: «Видимъ убо нынѣ, якоже зерцаломъ въ гаданіи, тогда же лицемъ къ лицу; нынѣ разумѣю отчасти, тогда же познаю, якоже познанъ быхъ» (13,12). О зерцалахъ и гаданіяхъ говорится и въ русскомъ текстѣ XIV столѣтія перевода Григорія Назіанзина.

Разсказы о чудесныхъ зеркалахъ, въ которыя можно видѣть происходящее на далекихъ разстояніяхъ, а также видѣть будущее [1]), занимаютъ особое мѣсто въ сказаніяхъ о чудесныхъ вещахъ и предметахъ. Чудесное зеркало, въ которое такъ часто смотритъ аллегорическая фигура Мудрости на памятникахъ ранняго возрожденія, обладаетъ такой же силой. Въ надписи къ картинѣ обѣта «Послушанія» св. Франциска въ нижней церкви его въ Ассизи, Мудрость, изображенная съ зеркаломъ, «силой зеркала познаетъ настоящее и будущее и направляетъ всякое дѣяніе» [2]). Зеркало, какъ аттрибутъ мудрости, явилось у херувима въ мозаикѣ крещальни церкви св. Марка для обозначенія «полноты вѣдѣнія» (plenitudo scientiae); съ тѣмъ же смысломъ зерцало является у архангеловъ волотовской и стратилатовской росписей, чему полнымъ доказательствомъ должно служить русское толкованіе зерцала, даваемаго въ руки ангеламъ. Едва ли, поэтому, можно сомнѣваться въ томъ, что большіе диски архангеловъ нашихъ новгородскихъ росписей стоятъ въ связи съ зерцаломъ живописи треченто.

Кромѣ того, въ этихъ фигурахъ должно отмѣтить замѣчательныя черты исполненія, неизвѣстныя въ болѣе ранней византійской художественной традиціи. Свободно и широко окутанная величественными

[1]) О чудесномъ кіевскомъ зеркалѣ, находившемся въ Софійскомъ соборѣ по сообщенію Эраха Ласcоты, см. А. Н. Веселовскій, Нерушимая стѣна и волшебное зеркало въ Кіево-Соф. соборѣ. Ж. М. Н. Пр. 1885, декабрь, 188—9. О таномъ же зеркалѣ въ церкви Chikka-Benaria (теперешній Kef, б. м. и поведшій къ пріуроченію легенды къ Кіеву, по предположенію Я. И. Смирнова, которому приношу благодарность за это указаніе) у племени берберовъ въ Африкѣ разсказывается у Эль-Бекри. Journal Asiatique. Description de l'Afrique septentrionale par El-Bekri, 1885, II, 498.

[2]) Д. Айналовъ, Этюды по исторіи искусства возрожденія, Спб. 1908, 33. Объ изображеніяхъ Мудрости съ зеркаломъ см. стр. 31.

одеждами фигура архангела Гавріила (табл. XXXVII), съ мощными изогнутыми по концамъ крыльями, изображена въ легкомъ движеніи влѣво отъ зрителя, т. е. по направленію къ входу въ храмъ. Угловатыя, перспективно выполненныя складки верхняго малиноваго плаща, открываютъ свою внутренность. Голубовато-зеленый нижній хитонъ клубится внизу изломанными готическими складками, образуя не разъ описанныя выше путающіяся у ступней одежды и давая ей какъ бы обычный въ готикѣ пьедесталъ. Изъ двухъ фигуръ архангеловъ особенной красотой, правильностью и изяществомъ готическаго стиля отличается фигура архангела Михаила. На предлагаемомъ рисункѣ можно, къ сожалѣнію, видѣть только утонченно написанный овалъ головы (табл. XII) съ красивымъ разрѣзомъ глазъ, правильнымъ носомъ и губами.

Изящныя и вмѣстѣ строгія линіи лика этого архангела имѣютъ такое изумительное сходство съ утонченнымъ стилемъ и рисункомъ Мадонны съ младенцемъ, св. Францискомъ и ангелами Чимабуэ во фрескахъ нижней церкви св. Франциска въ Ассизи [1]), особенно въ овалахъ головъ этой фрески, рѣзко и вмѣстѣ съ тѣмъ нѣжно очерченныхъ линіяхъ глазъ, носа, губъ, а затѣмъ такое родство общаго нѣжно пріятнаго выраженія, что я не знаю другого памятника, который такъ близко опредѣлялъ бы стиль лика архангела Михаила волотовской фрески.

Говоря о дискахъ-зерцалахъ архангеловъ волотовской и стратилатовской росписей, нельзя умолчать о большихъ дискахъ другого рода, даваемыхъ въ руку патріарху Сифу въ тѣхъ же росписяхъ. Отмѣтить употребленіе этихъ дисковъ, или круговъ, тѣмъ болѣе важно, что въ болѣе ранней византійской иконографіи зрѣлаго стиля они совершенно отсутствуютъ какъ аттрибуты, и, наоборотъ, очень часто примѣняются въ романской и готической пластикѣ и живописи въ разныхъ случаяхъ. Въ обѣихъ росписяхъ патріархи, и между ними праотецъ Сифъ, изображены въ подпружныхъ аркахъ, въ круглыхъ медальонахъ. Въ обѣихъ росписяхъ Сифъ держитъ лѣвой рукой большой кругъ, изображенный въ небольшомъ перспективномъ сокращеніи и приближающійся нѣсколько къ овалу (табл. XVIII, 3). Однако, есть нѣкоторыя различія въ изображеніи этихъ круговъ. Въ волотовской росписи онъ голубой со звѣздами, а въ стратилатовской кажется бѣлымъ, быть можетъ, вслѣдствіе значительной порчи фрески. На немъ также представлены звѣзды, а въ серединѣ находится другой небольшой кругъ съ оливковой человѣческой головой,

[1]) Venturi, V, o. c. рис. 58.

отъ которой исходятъ красные зубчатые языки пламени. Кругъ этотъ, такимъ образомъ, представляетъ небо со звѣздами и солнцемъ въ видѣ головы съ лучистыми языками пламени и долженъ, какъ аттрибутъ, опредѣлять черты изображеннаго праотца Сифа. Въ нашихъ письменныхъ источникахъ эти черты опредѣляются въ связи съ греческими библейскими апокрифами такъ: «Сифъ же праведенъ бѣ... и дана бысть ему грамота еврейска, бѣ мудръ и устави время солнцу и лунѣ, и звѣздамъ, и лѣтамъ, и мѣсяцамъ, и недѣлямъ, и днямъ и часамъ. Сего же человѣци богомъ нарекоша» и проч. У Георгія Амартола разсказывается кромѣ того, что Сиѳъ далъ имена звѣздамъ и планетамъ [1]) (πλανήταις — звѣздамъ блазненымъ) и что послѣ потопа Каинанъ, сынъ Арфаксада, «обрѣте имя Сифово и чадъ его и звѣзныхъ именъ на досцѣ каменѣ (ἐν πλακὶ λιθίνῃ) написано» [1]). Еще въ мозаикахъ Кахріэ-Джами Сиѳъ изображенъ безъ небеснаго круга. Возможно, что этотъ кругъ появился въ рукахъ Сиѳа подъ вліяніемъ апокрифической каменной доски его съ именами звѣздъ; но какъ художественный аттрибутъ, онъ явился здѣсь изъ области романо-готическаго искусства, гдѣ разнообразные круги служатъ чрезвычайно часто аттрибутами священныхъ лицъ, аллегорій и проч.

Такъ на знаменитыхъ рельефахъ S. Chapelle въ Парижѣ (табл. XXVI, 2), стоящихъ на рубежѣ отъ романскаго стиля къ готикѣ, въ семи дняхъ творенія Господь изображенъ съ большимъ плоскимъ кругомъ въ рукахъ, на которомъ воспроизведены предметы, сотворенные въ каждый изъ семи дней. Такъ, на одномъ кругѣ изображены солнце и луна, вверху полоска облаковъ, а внизу земли. Господь изображенъ обращеннымъ въ три четверти вправо отъ зрителя, держащимъ кругъ у груди. Такъ же точно развернута и фигура Сифа съ кругомъ, въ своемъ линейномъ рисункѣ обращенная нѣсколько вправо отъ зрителя. Обнимая кругъ лѣвой рукой, Сифъ держитъ его точно такъ же, какъ Господь на парижскомъ рельефѣ. Пальцы лѣвой руки Сифа и Господа видны на правомъ краю диска. Романскій шаблонъ въ образованіи подобной фигуры съ дискомъ, такимъ образомъ, перешелъ въ новую византійскую манеру XIV столѣтія и дошелъ невѣдомыми путями до Новгорода. Подобные круги изображаются въ рукахъ различныхъ фигуръ и въ готическомъ искусствѣ. Въ Испанской капеллѣ женская персонификація умозрительной философіи держитъ такой же большой

---

[1]) Библіографическіе матеріалы, собранные А. Н. Поповымъ, 60, прим. 22. И. Я. Порфирьевъ, Апокрифическія сказанія о ветхозавѣтныхъ лицахъ и событіяхъ по рукописямъ Соловецкой библіотеки, СПБ. 1877, 248.

кругъ, опирая его о колѣно. Внутри круга изображенъ идущій влѣво Христосъ, благословляющій, т. е. творящій міръ [1]). Примѣненіе этого круга въ условномъ языкѣ искусства треченто чрезвычайно обширно и занимаетъ особенное мѣсто среди разнообразныхъ крайне многочисленныхъ аттрибутовъ.

Кругъ Сифа принадлежитъ, по своему замыслу и употребленію, именно къ формамъ романо-готическаго языка, и, такъ какъ наряду съ другими новыми чертами волотовской и стратилатовской росписей, указанными выше, впервые встрѣчается въ средѣ новой иконографіи, то отсюда выясняется особенное значеніе новгородскихъ росписей среди разобранныхъ выше византійскихъ памятниковъ XIV столѣтія. Поэтому крайне важно отмѣтить, что въ ковалевской росписи, замѣчательной своимъ родствомъ стиля и иконографіи съ указанными двумя, Сифъ изображенъ уже въ ростъ на юго-западной стѣнѣ, съ зеленовато-голубымъ дискомъ, изображеннымъ въ раккурсѣ въ видѣ остро-выпуклаго щита. Онъ держитъ его правой, далеко вытянутой впередъ, рукой.

Изображеніе въ византійской иконографіи круга вселенной, находящагося въ рукахъ Саваоѳа, извѣстно впервые въ Смирнскомъ Октатевхѣ. Господь, стоя, держитъ у своей груди большой кругъ, доходящій до ступней ногъ, и циркулемъ измѣряетъ его. Но этотъ образъ предваряется изображеніемъ Саваоѳа, держащаго сферу съ Эммануиломъ въ рукописи св. Гильдегарды, города Лукки (1141—1151 г.г.) [2]), а также миніатюрой латинской Вѣнской Библіи № 1179 съ изображеніемъ Христа, держащаго, сидя, сферу міра съ облаками и водами и циркулемъ измѣряющаго ея радіусъ отъ центра къ периферіи [3]).

Еще болѣе интереса для пониманія формъ новой византійской манеры представляетъ композиція волотовской росписи съ изображеніемъ монастырскаго пира, содержаніе которой заимствовано изъ «Слова о нѣкоемъ игуменѣ, его же искуси Христосъ во образѣ нищаго» [4]). Эта композиція извѣстна изрѣдка въ болѣе поздней русской иконописи [5]), но до сихъ поръ я не знаю о существованіи ея въ живописи XIV столѣтія на западѣ, хотя ея составныя части и весь художественный замыселъ указываютъ на искусство треченто на западѣ, именно въ Италіи.

---

[1]) Venturi, V, рис. 649.

[2]) Monuments et memoires Piot, XIX, 148.

[3]) A. Michel, Hist. de l'art, II, 339.

[4]) Литературу и краткое описаніе см. у Л. А. Мацулевича, Пам. древнерусскаго искусства. Изд. Акад. Худ. Вып. IV, 21.

[5]) Икона изъ собранія гр. Уварова. См. замѣтку В. Е. Румянцева въ Древностяхъ Моск. Арх. Общ. XI, вып. III, 70—72.

Композиція пира (табл. XIV, XXXI, XXIII, 1.) развита чрезвычайно близко къ пиру Ирода въ мозаикахъ крещальни церкви св. Марка въ Венеціи. Впереди большой столъ. За столомъ сидятъ только по ту сторону его пирующіе. По одному пирующему изображено на лѣвой узкой сторонѣ стола, а справа въ обоихъ случаяхъ слуга или монахъ несетъ блюдо съ пищей. Въ мозаикѣ ц. св. Марка за спинами пирующихъ подымается фасадъ царскихъ палатъ, пробитый аркадами съ мезониномъ посрединѣ, а на волотовской фрескѣ—купольный храмъ съ входами, съ очень низкимъ барабаномъ, который копируетъ купольныя храмовыя сооруженія, подобныя церкви св. Софіи въ Константинополѣ и другія болѣе позднія, IX—X столѣтія, съ многочисленными окнами [1]) и широкимъ низкимъ куполомъ. Слѣва отъ него изображено продолговатое зданіе со скатной крышей и узкими дверями. Игуменъ сидитъ слѣва на табуретѣ, какъ гость на пиру Ирода въ мозаикѣ ц. св. Марка (табл. XXI, 2). Столъ и табуретъ развернуты въ обоихъ случаяхъ перспективно и совершенно одинаково, такъ какъ верхнія линіи ихъ расходятся въ обратныя стороны. Композиція, по своему изобрѣтенію, повторяется въ обоихъ случаяхъ, какъ шаблонъ. Различія заключаются въ содержаніи и въ нѣкоторыхъ любопытныхъ частностяхъ; но если композиція церкви св. Марка своими фигурами и ихъ линейнымъ рисункомъ примыкаетъ къ живописи Сіены и Пизы (см. выше), то еще ближе къ ней стоитъ волотовская фреска, такъ какъ въ ней нѣтъ мозаической сухости и остроты византійскаго стиля, ясно сохраненной въ мозаикѣ крещальни св. Марка. Правда, и тамъ, и здѣсь повторяются плоскіе торсы, обтянутые узкой одеждой, худыя руки, угловатые локти, но волотовская фреска выполнена значительно свободнѣе, въ ней больше готической свободы и изящества, пальцы и руки нарисованы съ большей анатомической свободой и правильностью, движеніе фигуръ менѣе напряжено, а готическіе повороты и жесты такъ выдѣляются своимъ натурализмомъ, мало понятнымъ на новгородской почвѣ, что лишь готическія фигуры Испанской капеллы могутъ соперничать съ фигурами Волотовской церкви и пояснить ихъ движенія. Игуменъ дѣлаетъ руками жесты не менѣе осмысленные, чѣмъ гость на пиру Ирода въ мозаикѣ св. Марка. Правой рукой онъ указываетъ на гостей и, обора-

---

[1]) O. Wulff, Koimesiskirche zu Nicaea.

[2]) Развитіе этого шаблона въ дальнѣйшемъ привело къ осложненію его. См. фреску въ S. Croce во Флоренціи, гдѣ повторено фронтальное расположеніе длиннаго стола, размѣщеніе пирующихъ по ту сторону его и изображеніе слугъ, несущихъ кушанья слѣва отъ зрителя и выходящихъ изъ особой пристройки. Venturi, o. c. V, рис. 719.

чивая голову къ привратнику, говоритъ: «не видиши ли мене съ человѣки бесѣдующа, да почто пустилъ еси его» (т. е. Христа-странника), не брези нынѣ», т. е. не будь небреженъ на будущее время. Гость ближайшій къ игумену, въ широкополой шляпѣ, внимательно наклоняетъ голову въ его сторону, держа у плеча бокалъ, который собирался осушить, но не успѣлъ, прерванный приходомъ привратника и разговоромъ съ нимъ игумена. Другой сидитъ сосредоточенно лицомъ къ зрителю, держа предъ собой бѣлый стаканъ, который прикрываетъ ладонью правой руки, какъ бы ожидая, когда кончится заминка пира. Третій, молодой, склоняется влѣво, въ сторону игумена, въ такой позѣ, которая указываетъ, что онъ, находясь на другомъ концѣ стола, заинтересованъ въ происходящемъ далеко отъ него. Смыслъ движенія фигуры этого молодого участника пира можетъ быть ближе опредѣленъ, однако, сравненіемъ этой фигуры съ одной изъ фигуръ композиціи Сошествія св. Духа Испанской капеллы (табл. XXXV). Въ то время, какъ въ верхней части этой композиціи собрались на эстрадѣ дома апостолы, говорящіе на разныхъ языкахъ, внизу дома сошлись народы и прислушиваются къ разнорѣчивому говору, слышному сверху. Между ними особенно интересна фигура молодого человѣка справа отъ запертыхъ дверей, который прислушивается, отклоняя голову вправо, склоняя торсъ влѣво и поднимая ладонь правой руки вверхъ къ плечу, въ то время, какъ лѣвая рука его поддерживаетъ складки плаща у пояса. Эта фигура, развернутая въ готическомъ изгибѣ, почти въ точности повторена на волотовской фрескѣ. Послѣдняя такъ выразительна, что несомнѣнно, какъ и фигура Испанской капеллы, представляетъ человѣка, прислушивающагося къ плохо слышному разговору. На той же фрескѣ Испанской капеллы у бородатой фигуры, одѣтой въ бѣлыя одежды, видна большая широкополая бѣлая шляпа, какъ и на волотовской фрескѣ у гостя, ближайшаго къ игумену, но изображенная въ раккурсѣ [1]). Кромѣ того, висящія подъ подбородкомъ у молодого участника пира и у другихъ перевязи, идущія отъ ихъ головныхъ уборовъ, нигдѣ неизвѣстныя въ византійскомъ искусствѣ, обычное явленіе въ живописи треченто. Типичная голова средняго участника пира съ чрезвычайно длинными и остро падающими внизъ черными концами бороды (табл. XXXI), какъ будто выхвачена изъ группы Распятія въ росписи той же Испанской капеллы, гдѣ одинъ изъ всадниковъ имѣетъ такую же точно раздвоенную бороду

---

[1]) Venturi, V, рис. 443, 545, 567, но употребительность этой шляпы въ искусствѣ треченто отъ Джотто до Лоренцетти и позднѣе всеобщее.

съ длинными, ровно падающими внизъ концами [1]). Плоскіе, туго обтянутые торсы пирующихъ, округлыя плечи, острые локти и худыя руки въ узкихъ рукавахъ, тонкіе, сухіе пальцы рукъ игумена и ближайшаго къ нему пирующаго гостя, такъ рѣзко передаютъ готическій стиль пизано-сіено-флорентійскихъ фигуръ, что едва ли можно въ данномъ случаѣ сомнѣваться въ ближайшей зависимости стиля волотовской фрески отъ того же источника, который лежитъ и въ основѣ стиля мозаикъ крещальни св. Марка. Этотъ стиль проявляется здѣсь съ большей, пожалуй, яркостью и силой, и дантовское лицо монаха-служки, изображеннаго на волотовской фрескѣ справа, хотя и сохранилось только въ очертаніяхъ, но такъ же типично для искусства треченто, какъ и лица остальныхъ фигуръ.

Образъ Христа-нищаго въ этой композиціи особенно поучителенъ. Поверхъ власяницы у него надѣтъ плащъ. Въ рукѣ посохъ. На боку у бедра виситъ тыква для воды. Ноги босыя, одежда выше колѣнъ. Происхожденіе этого образа теряется въ глубинѣ древности, и я не знаю болѣе ранняго примѣра изображенія Христа-нищаго [2]), чѣмъ у Дуччіо, на его сіенской иконѣ [3]). Здѣсь онъ изображенъ во время встрѣчи съ двумя учениками на пути въ Еммаусъ, при входѣ въ гостиницу. На немъ та же власяница, онъ босой, съ посохомъ. Шляпа путника виситъ на спинѣ. Тыквы нѣтъ. Впослѣдствіи этотъ образъ Христа путника вновь является въ живописи Фра-Анжелико и Фра-Бартоломмео, художниковъ монаховъ, знавшихъ эту монастырскую легенду, и въ поливныхъ рельефахъ братьевъ делла Роббіа. Образъ Христа-нищаго волотовской фрески имѣетъ ближайшее и коренное родство съ образомъ Христа-путника у Дуччіо и, повидимому, восходитъ къ нему, хотя и подвергся нѣкоторымъ измѣненіямъ. Вообще слѣдуетъ отмѣтить, что волотовская фреска, такъ близко стоящая къ готической живописи итальянскаго треченто, съ другой стороны, все же явственно обнаруживаетъ свое родство съ константинопольской художественной манерой XIV столѣтія. Вмѣсто готической архитектуры на ней изображенъ купольный византійскій храмъ, а рядомъ съ этимъ, въ изображеніи стола, повторена любопытная под-

---

[1]) Venturi, V, рис. 636.

[2]) Этотъ образъ Христа-нищаго и путника, извѣстный еще въ VI столѣтіи, въ средніе вѣка получилъ новую переработку. Рядомъ съ этимъ образомъ можно поставить изображеніе Христа-путника съ фонаремъ, находящееся на рельефѣ Амьенскаго собора. См. также Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ, Кіево-Соф. соборъ, 11—12, о Христѣ-путникѣ младенцѣ съ сумой и посохомъ, посылаемомъ въ міръ на Великомъ Совѣтѣ.

[3]) Venturi, V, рис. 475.

робность, указанная выше на двухъ памятникахъ, несомнѣнно, константинопольскаго происхожденія. Въ то время, какъ въ композиціи пира Ирода въ мозаикѣ крещальни ц. св. Марка въ Венеціи столъ покрытъ большой съ узорами скатертью, столъ волотовской фрески такой скатерти не имѣетъ, а передъ каждымъ пирующимъ лежитъ на краю стола салфетка, бѣлые контуры которой въ складкахъ указываютъ на ея употребленіе со стороны пирующихъ. Такія салфетки изображены въ рукописи Іоанна Кантакузина и на греческой иконѣ Музея Александра III, въ композиціи, представляющей трехъ странниковъ у Авраама (см. выше), гдѣ онѣ лежатъ передъ каждымъ ангеломъ на краю стола также безъ скатерти. Наконецъ, можетъ имѣть нѣкоторое значеніе для болѣе вѣрнаго пониманія волотовской фрески и то обстоятельство, что высокая шапка богатаго молодого человѣка въ точности повторена въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, въ композиціи Явленія Христа народу (Атласъ XLII, 103). Ее здѣсь носитъ также молодой безбородый человѣкъ, быть можетъ, «богатый юноша», находящійся въ толпѣ народа. Форма этой шапки мнѣ неизвѣстна на памятникахъ византійскаго искусства, но разновидность ея встрѣчается въ живописи Пизанскаго Кампо-Санто, въ жизни отшельникокъ [1]), и на другихъ памятникахъ.

Въ волотовской росписи наблюдаются такія особенности иконографіи, которыя заставляютъ вспомнить о сербскихъ памятникахъ, съ одной стороны, и о венеціанской греческой манерѣ XIV столѣтія — съ другой, такъ какъ эти особенности не встрѣчаются пока на извѣстныхъ мнѣ памятникахъ цареградской школы.

Такъ, въ волотовской росписи является крайне поучительная женская фигура Премудрости, диктующая евангелистамъ богодухновенное писаніе (табл. XXXIV, 1). Она извѣстна пока лишь въ сербскихъ памятникахъ, именно въ росписи Раваницкой церкви 1381 года, въ Сербіи [2]), и въ болѣе раннемъ, повидимому, Евангеліи XII—XIII Хиландарскаго монастыря, на Аѳонѣ, и болѣе позднихъ сербскихъ рукописяхъ [3]) (XV вѣка). Фигура склоняется къ евангелистамъ, стоя то передъ ними, то позади нихъ, за ихъ плечами, и въ росписяхъ Волотовской и Раваницкой церквей представляетъ настолько близкую по стилю и формамъ фигуру, что является какъ бы копіей съ одного оригинала.

---

[1]) Venturi, V, рис. 589; Biblia pauperum, o. c., табл. 9, въ обоихъ случаяхъ съ козырькомъ.

[2]) П. П. Покрышкинъ, o. c., табл. LXXVII.

[3]) Прохоровъ, Христіанскія древности, 1875, табл. 18—21; H. Brockhaus, o. c., табл. 28.

Тонкія, узловатыя въ сочлененіяхъ и обнаженныя до плечъ руки, удлиненный ростъ этой сухощавой фигуры, а затѣмъ обнаженная шея, отсутствіе покрывала, а взамѣнъ его пышная прическа волосъ, равно какъ и согбенная поза, профиль лица съ короткимъ тупымъ носомъ, такъ сближаютъ волотовскія фигуры съ раваницкими, что приходится признать несомнѣнныя связи между новгородской и сербской живописью XIV столѣтія, тѣмъ болѣе, что и стиль фресокъ Раваницкой церкви крайне близокъ къ новгородскимъ. Однако же, отсутствіе этой фигуры на памятникахъ собственно цареградской школы, мало намъ извѣстной, еще ничего не доказываетъ. Какъ художественная черта искусства XIV столѣтія, принадлежащая новой византійской манерѣ, она восходитъ къ болѣе древнему художественному преданію византійскаго искусства и явилась въ новой манерѣ изъ общаго источника со многими другими фигурами, какъ будетъ показано ниже, при общемъ обзорѣ формъ новой византійской манеры.

Другая, болѣе мелкая, но не менѣе важная частность волотовской росписи находится въ изображеніи евангелиста Матѳея (табл. XXXIV, 1). Здѣсь надъ зданіемъ, изображеннымъ позади пишущаго евангелиста, находится развѣшенная на четырехъ подпоркахъ палатка, которая въ такомъ видѣ мнѣ извѣстна лишь въ мозаикахъ притвора церкви св. Марка въ композиціи разставанія Авраама и Лота [1]). Этотъ шатеръ или палатка особенно хорошо прививается въ русской иконописи. Онъ извѣстенъ въ росписи Ферапонтова монастыря [2]), на иконѣ св. Георгія Музея Александра III [3]), въ рукописи Козьмы Индикоплова XV в. собранія гр. А. С. Уварова [4]) и др. Любопытно, что въ мозаикахъ притворовъ церкви св. Марка этотъ шатеръ встрѣчается въ композиціяхъ изъ жизни Авраама, несомнѣнно, стоящихъ въ связи съ миніатюрами Котоновой Библіи, такъ какъ нѣкоторыя композиціи этого цикла Тикканенъ нашелъ на фрагментахъ этой Библіи [5]). Нѣтъ никакихъ основаній предполагать, что эта частность попала въ мозаики изъ Котоновой Библіи, но все же по своему сходству съ тѣми палатками, которыя изображаются въ верхнихъ частяхъ абсидъ римскихъ мозаикъ, а затѣмъ въ равеннскихъ, такое предположеніе не можетъ быть отрицаемо.

Изъ числа новыхъ чертъ, сближающихъ иконографію росписи Во-

---

[1]) Фотографія Алинари. Р. 2. № 13728. J. J. Tikkanen, o. c., VI, 38.

[2]) В. Т. Георгіевскій, Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXV и XXXV.

[3]) Грабарь, Исторія русск. иск. Вып. 18, 96 и 50.

[4]) Е. К. Рѣдинъ, Христіанская топографія Козьмы Индикоплова. Посмертное изд., Москва 1916, табл. I.

[5]) Tikkanen, o. c., 59.

лотовской церкви съ венеціанской росписью крещальни слѣдуетъ упомянуть о несеніи ангелами душъ праведныхъ въ видѣ младенцевъ. Въ волотовской росписи ангелы несутъ «души праведныхъ» къ десницѣ Господней, а въ крещальнѣ ц. св. Марка ангелы несутъ ихъ то къ пещерѣ, то изъ нея; однако, художественный мотивъ въ обоихъ случаяхъ остается одинъ и тотъ же.

Равнымъ образомъ тѣ свѣточи, которые держатъ ангелы въ композиціи потолка крещальни вокругъ ореола Христа (табл. IV), повторены у двухъ ангеловъ волотовской росписи, находящейся въ абсидѣ, болѣе древней, чѣмъ остальная роспись. Такіе же свѣточи держатъ воины въ композиціи Взятія Христа въ саду Геѳсиманскомъ у Дуччіо на сіенской иконѣ.

Въ орнаментѣ волотовской, стратилатовской и ковалевской росписей поражаетъ родство нѣкоторыхъ формъ съ венеціанскими. Кругъ съ четвероконечнымъ крестомъ и точками въ подпружной аркѣ Волотовской церкви тотъ же, что и въ мозаикахъ крещальни ц. св. Марка и въ притворахъ, а широкіе бутоны цвѣтка среди большихъ листьевъ буквально тѣ же въ обоихъ случаяхъ.

Не меньшій историко-художественный интересъ представляетъ чертами своего стиля и роспись храма въ Зарзмѣ, близь Абасъ-Тумана, недавно лишь занявшая подобающее мѣсто среди другихъ, родственныхъ ей росписей [1]). Части росписи этого храма, доступныя для изслѣдованія и извѣстныя по изданнымъ фотографіямъ, заставляютъ признать наличность въ росписи того стиля цареградской школы времени Палеологовъ, который извѣстенъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и въ родственныхъ имъ памятникахъ. Формы горъ здѣсь не имѣютъ того чрезмѣрнаго преувеличенія зигзагами, какъ въ Волотовѣ, или даже въ Кахріэ-Джами, но расколотыя вершины ихъ усѣяны многочисленными лещадками, очень правильныхъ очертаній и однообразныхъ, что указываетъ на болѣе поздній составъ формъ гористаго ландшафта, явившійся уже въ XV вѣкѣ. Архитектурныя сооруженія выполняются перспективно въ довольно правильномъ линейномъ рисункѣ, причемъ съ замѣчательной точностью повторяются колонны, завѣсы, стѣны и длинныя ограды, какъ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, въ Крещальнѣ ц. св. Марка и въ Сербской псалтири (табл. XXXIII, 1, 2, 3). Цѣлыя композиціи являются въ росписи Зарзмы въ томъ же переводѣ, какъ въ Кахріэ-Джами, не говоря уже объ

[1]) См. статью Л. А. Мацулевича, О реставраціи древне-грузинскаго храма въ мѣстечкѣ Зарзмы. Труды всероссійскаго Съѣзда Художниковъ, I, Петроградъ 1912, 99 сл.

отдѣльныхъ фигурахъ. Такъ Рождество Богородицы въ росписи Зарзмы развито крайне близко къ композиціи въ Кахріэ-Джами (табл. XXXIII, 1). Правда, композиція развернута въ обратномъ порядкѣ, съ нѣкоторыми измѣненіями въ формѣ зданій и фигуръ, но, въ общемъ, композиція Кахріэ-Джами, очевидно, сохранена фреской Зарзмы. Такъ, близъ ложа Богородицы стоитъ большой столъ на высокихъ тонкихъ ножкахъ съ перекладинами внизу; здѣсь же стоитъ дѣтская кроватка. Къ столу нѣсколько служанокъ подносятъ сосуды съ пищей, причемъ вторая служанка въ мозаикѣ Кахріэ-Джами подноситъ остроконечный сосудъ-бальзамарій, въ то время какъ въ Зарзмѣ такой сосудъ подноситъ первая дѣвушка. Повторяется въ обоихъ случаяхъ задумчивая фигура Іоакима въ дверяхъ, но дѣвушка съ опахаломъ въ Зарзмѣ опущена. Любопытно, что двѣ служанки имѣютъ надъ головами развѣвающіяся высоко покрывала, чего нѣтъ въ данной композиціи въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, но гдѣ подобная фигура служанки повторена въ композиціи первыхъ семи шаговъ Богородицы [1]). Подобную фигуру изобразилъ рисовальщикъ въ одной изъ миніатюръ рукописи Акаѳиста Моск. Синод. библ., какъ было указано выше. Эти и другія отличія фрески въ Зарзмѣ, напримѣръ, въ строеніи зданій, въ группѣ женщинъ, купающихъ младенца Марію, гдѣ служанка, льющая воду въ восьмигранную купель, повторенную въ обоихъ случаяхъ, изображена почти прямо, въ то время какъ въ мозаикѣ Кахріэ-Джами она низко наклоняется къ купели, не препятствуютъ признать крайне близкое родство обѣихъ композицій. Отдѣльной фигурѣ служанки съ поднимающимся надъ головой покрываломъ, повторенной также и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, хотя и въ другой композиціи, надо придать особое значеніе.

Въ композиціи Рождества Христова повторена, но менѣе стильно и выразительно, фигура пастуха, стоящаго спиной къ зрителю (табл. XXXII, 1, 3). Въ обоихъ случаяхъ пастухъ имѣетъ на поднятой вверхъ головѣ шляпу съ полями, видимую почти въ полный кругъ, за которымъ обрисовывается контуръ профиля лица, опирается лѣвой рукой на посохъ, поднимаетъ вверхъ къ ангелу правую руку и имѣетъ обнаженныя лядвеи и колѣни, а ниже, у ступней, обувь, перевитую ремнями.

Съ другой стороны, въ композиціи Сошествія во адъ (табл. XXXIII, 4), при сохраненіи очень древней черты ея, именно миндалевиднаго ореола, который совершенно опущенъ на флорентійскомъ складнѣ, а въ волотовской и стратилатовской фрескахъ (табл. XXIX, 2) замѣ-

[1]) Кахріэ-Джами. Атласъ, № 77.

ненъ круглымъ ореоломъ при совершенно иномъ развертываніи всей композиціи, повторена фигура Адама, столь близкая, по типу головы и фигуры, къ типу на указанномъ складнѣ и на волотовской фрескѣ, что едва ли можно сомнѣваться въ происхожденіи всѣхъ трехъ фигуръ изъ одного общаго источника. Косматая голова съ длинными падающими на плечи волосами, поднятая вверхъ ко Христу, широкія одежды въ обильныхъ острыхъ складкахъ повторяются во всѣхъ случаяхъ, но во фрескѣ Зарзмы пріобрѣтаютъ особый видъ. Эти одежды волочатся широкимъ концомъ матеріи въ глубокихъ складкахъ у ногъ Адама, напоминая подобныя же фигуры съ волочащимися одеждами въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и на флорентійскомъ складнѣ, указанныя ранѣе. За спиной Адама одежда спадаетъ широкимъ концомъ въ зигзагообразныхъ складкахъ, до такой степени подобныхъ складкамъ конца одеждъ ангела, несущаго душу младенца въ мозаикѣ крещальни ц. св. Марка (табл. XXXIII, 4 и табл. IV), что приходится удивляться повторенію готическаго стиля эпохи на такихъ дальнихъ разстояніяхъ, какъ Венеція и Кавказъ. Повторяются именно готическая угловатость и безпокойный видъ складокъ этого конца, падающаго горбомъ за спиной обѣихъ фигуръ, что и доказываетъ единство стиля той общей манеры, которая явилась въ Царьградѣ, Венеціи и распространилась далеко за предѣлами этихъ центровъ. Волочащіяся одежды извѣстны и во фрескахъ Мистры [1]).

Въ смыслѣ развитія этой готической раздѣлки одеждъ поучительна композиція ласканія Богородицы Іоакимомъ и Анной (табл. XXXIII, 3). За фигурой Іоакима вздымается чрезвычайно сложный, въ зигзагообразныхъ складкахъ, плащъ, состоящій изъ трехъ рядовъ нагроможденныхъ, какъ бы надутыхъ вѣтромъ, складокъ. У Анны такой конецъ одежды находится справа. Онъ оканчивается остро и представляетъ, какъ и у Іоакима, огромный придатокъ къ фигурѣ, въ такой формѣ не вызванный движеніемъ сидящихъ фигуръ и потому являющійся признакомъ раздѣлки фигуръ въ извѣстной манерѣ. Ноги Анны окутываетъ очень сложная, по складкамъ, и широкая одежда, закрывающая ступни ногъ и образующая тотъ пьедесталъ одеждъ, который свойственъ именно готической манерѣ. Русская иконопись надолго сохранила эту столь рѣзко стильную раздѣлку одеждъ, и мнѣ однажды уже пришлось отмѣтить существованіе такого нагроможденнаго конца одежды на иконѣ Богородицы XIV столѣтія собранія Рябушинскаго [2]). На этой иконѣ конецъ

[1]) Millet, o. c. pl. 68.

[2]) Лѣтопись. Изд. Общ. Люб. Древ. Письм. I, 34—36.

одежды младенца Христа развитъ въ такой же формѣ, какъ у Анны во фрескѣ Зарзмы.

Сухія, узловатыя въ сочлененіяхъ, руки и ноги фигуръ настолько близки къ формамъ ихъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, въ Волотовѣ, въ нѣкоторыхъ фрескахъ Мистры и Сербіи, особенно же въ Сербской псалтири, что едва ли эту роспись можно отнести ко времени болѣе позднему, чѣмъ конецъ XIV или начало XV вѣка.

Особенности новой византійской манеры и ея источники.

Измѣненія и усовершенствованія, отмѣченныя въ стилѣ, формахъ и иконографіи новой византійской манеры, стоятъ, съ одной стороны, какъ видно изъ предыдущаго, въ зависимости отъ новаго языка формъ треченто и отъ новаго стиля эпохи—готическаго. Эти измѣненія и усовершенствованія не представляютъ собою плодъ самостоятельной внутренней работы византійскаго искусства, а служатъ лишь отраженіемъ работы великой эпохи начальнаго возрожденія. Самостоятельнымъ является только выборъ и приспособленіе новыхъ формъ искусства возрожденія къ основному, крайне сложному и богатому, художественному преданію византійскаго искусства зрѣлаго стиля. Выборъ новыхъ формъ, очевидно, заканчивается не только измѣненіями основного преданія, но и прямыми заимствованіями новыхъ образовъ, цѣлыхъ композицій, кончая новой стилистической раздѣлкой старыхъ формъ въ духѣ готики и въ предѣлахъ различныхъ стилей наиболѣе важныхъ школъ итальянскаго треченто.

Является даже возможность отмѣтить нѣкоторыя основныя черты переноса новыхъ формъ искусства возрожденія въ среду этого богатаго художественнаго наслѣдія и опредѣлить границы, до которыхъ оказалось возможнымъ раздвинуть предѣлы заимствованій при постепенномъ образованіи новой византійской манеры XIV столѣтія.

Прежде всего наблюдается извѣстная сдержанность и постепенность въ наплывѣ формъ искусства возрожденія въ среду сложившагося художественнаго преданія. Эта постепенность обусловлена отчасти устойчивостью самаго преданія, отчасти и возвращеніемъ къ формамъ древняго эллинистическаго искусства, сохраненнаго въ роскошныхъ рукописяхъ, а, быть можетъ, и въ болѣе древнемъ монументальномъ искусствѣ, намъ теперь неизвѣстномъ. Такъ, въ мозаической росписи Кахріэ-Джами нѣтъ такихъ яркихъ, въ готическомъ стилѣ выполненныхъ фигуръ, какъ въ болѣе поздней росписи крещальни ц. св. Марка, гдѣ фигуры пляшущей Саломеи, дожа Дандоло и другихъ входятъ въ составъ формъ

греческой манеры, уже подвергшейся значительному стилистическому измѣненію особенно въ раздѣлкѣ одеждъ фигуръ, горъ, архитектоники; но такія фигуры и даже цѣлыя композиціи есть въ Волотовской церкви, въ Сербской псалтири, на многихъ иконахъ и въ болѣе позднихъ рукописяхъ XIV столѣтія, указанныхъ выше и, что особенно важно, отмѣченныхъ яснымъ родствомъ стиля съ мозаиками Кахріэ-Джами. Роспись крещальни ярче отражаетъ сіено-пизано-флорентійскій стиль XIV столѣтія; но присутствіе въ волотовской росписи такихъ фигуръ, какъ пирующіе за монастырской трапезой, какъ бы пришедшихъ въ Волотово со стѣнъ Испанской капеллы, слегка лишь измѣнивъ свои наряды, ясно доказываетъ, что въ стиль цареградской школы вошли новыя, болѣе позднія, вліянія треченто, отображенныя волотовской росписью и во многихъ другихъ композиціяхъ и фигурахъ. Въ волотовской росписи по существу даже яснѣе и полнѣе, чѣмъ въ крещальнѣ ц. св. Марка, или въ какой угодно другой извѣстной въ настоящее время византійской росписи XIV столѣтія, отразился драматизмъ замысла Чимабуэ, Джотто и ихъ школы, въ композиціяхъ, представляющихъ женъ у гроба и Noli me tangere, затѣмъ въ композиціи Погребенія Христова, гдѣ фигура Магдалины восходитъ, черезъ посредство родственной ей композиціи флорентійской крещальни, къ подобнымъ же фигурамъ Чимабуэ во фрескахъ верхней церкви св. Франциска Ассизскаго.

Готическая раздѣлка фигуръ и ландшафта въ мозаикахъ Кахріэ-Джами еще сравнительно не такъ рѣзко выдаетъ себя, какъ въ новгородскихъ росписяхъ, гдѣ острыя, угловатыя, широкія одежды преувеличиваютъ характеръ готическаго стиля, а въ строеніи горнаго ландшафта острыя зигзагообразныя вершины достигаютъ крайняго предѣла изломовъ, преувеличивая готическій строй линій и доводя ландшафтъ до шаблонной, лишенной натуральности манеры.

Такимъ образомъ, въ созданіи новой византійской манеры участвовали въ первоначальной его ступени развитія готическій стиль эпохи съ его романскими источниками и новый художественный замыселъ композиціи, болѣе драматическій и жизненный.

Въ дальнѣйшемъ развитіи эта новая манера чувствительно отзывается на новыя усовершенствованія формъ въ искусствѣ ранняго ренессанса. Уже въ рукописи Іоанна Кантакузина въ фигурахъ является большая полнота формъ, отсутствіе сухихъ, узловатыхъ въ сочлененіяхъ, готическихъ рукъ и ногъ, а одежды становятся болѣе плавными, что особенно ясно сказывается на раздѣлкѣ одеждъ апостоловъ на иконѣ Румянцевскаго музея «Соборъ свв. апостоловъ». Горный ландшафтъ еще

сильнѣе подвергается, однако, сложной раздѣлкѣ, и въ то время, какъ на далматикѣ, на указанной иконѣ и въ рукописи Іоанна Кантакузина формы тѣла у фигуръ отличаются большей мускульной полнотой и натуральностью, чѣмъ, напримѣръ, у Дуччіо, гористый ландшафтъ остается еще готизированнымъ. Большая жизненность горнаго ландшафта, однако, не замедлила явиться въ болѣе поздней живописи рукописи (№ CXVIII Императ. Публ. библ.), гдѣ изображаются далекіе зеленые проспекты, а вершины еще готическихъ блоковъ горъ алѣютъ розовымъ отблескомъ. Эта рукопись своими позднѣе вставленными миніатюрами примыкаетъ къ направленію, которое такъ сильно проникнуто итальянскими вліяніями зрѣлаго ренессанса XV вѣка, что получило названіе итало-критскаго.

Вмѣстѣ съ тѣмъ новая византійская манера, явившаяся въ собственной Византіи, отличается отъ западной византійской манеры весьма важнымъ свойствомъ, которое сначала, въ XIII столѣтіи, повидимому, является общимъ свойствомъ единой греческой манеры, а въ XIV становится особымъ свойствомъ манеры восточной. Это особенное свойство состоитъ въ пользованіи художественными мотивами болѣе древняго преданія, теперь намъ извѣстнаго преимущественно въ роскошныхъ рукописяхъ X столѣтія и болѣе раннихъ, а иногда въ пользованія цѣлыми циклами изображеній этихъ рукописей.

Копированіе болѣе древнихъ рукописей для разныхъ нуждъ было распространено во всѣ періоды исторіи византійскаго искусства. Начиная съ воспроизведенія древнихъ композицій въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ, заимствованныхъ изъ рукописи и донесенныхъ до XIII столѣтія рукописнымъ преданіемъ Октотевховъ [1]), затѣмъ повторенія подобныхъ композицій въ болѣе позднихъ росписяхъ Рима, повтореніе въ рукописяхъ X столѣтія роскошныхъ картинъ, созданныхъ искусствомъ болѣе ранняго, еще цвѣтущаго времени Юстиніана, копированіе Октотевхами композицій свитка Іисуса Навина, наконецъ, воспроизведеніе въ мозаикахъ притворовъ церкви св. Марка въ Венеціи композицій Коттовой библіи, ставятъ насъ предъ общимъ явленіемъ художественной практики. Предположеніе Стриговскаго, что и мозаики Кахріэ-Джами, и рисунки Сербской псалтири являются копіями съ какой-нибудь непремѣнно сирійской рукописи, не противорѣча этой вѣковой практикѣ, въ сущности, является голословнымъ, тѣмъ болѣе, что

---

[1]) Д. Айналовъ, Этюды по исторіи искусства возрожденія, СПБ. 1908, 1—5. См. также мою рецензію на изданіе Серальскаго Восьмикнижія. Виз. Врем. XV (1908), 535—551.

новыя формы живописи того и другого памятника рѣзко противорѣчатъ всему, что извѣстно о стилѣ и формахъ ранняго сирійскаго искусства, и, наоборотъ, оба памятника даютъ замѣчательный матеріалъ для опредѣленія того художественнаго болѣе древняго наслѣдія, которое вдругъ ожило въ придворной школѣ Палеологовъ и дало новой цареградской художественной манерѣ особый отпечатокъ въ отличіе отъ «maniera greca» въ Италіи.

При обозрѣніи формъ горнаго и архитектурнаго ландшафта я уже отмѣтилъ тотъ фактъ, что нѣкоторые изслѣдователи, какъ Каллабъ, а позднѣе Милле [1]) указали на родство формъ горныхъ образованій и зданій какъ въ ц. св. Марка въ Венеціи, такъ и въ мозаикахъ Кахріэ-Джами съ формами ихъ въ раннихъ мозаикахъ и въ рукописяхъ IX—X столѣтій. Дѣйствительно, нѣкоторыя отдѣльныя формы горъ и зданій вошли въ искусство XIII—XIV столѣтій изъ болѣе ранней живописи, извѣстной намъ, за отсутствіемъ памятниковъ монументальной живописи, повидимому, изъ роскошныхъ рукописей, въ родѣ тѣхъ, которыя и теперь изумляютъ сохранностью античнаго состава формъ и чистотою еще античнаго стиля. Таковы указанныя выше рукописи Псалтири Пар. Нац. библ. № 139, Библіи королевы Христины Ват. библ. № 1 и, наконецъ, Рѣчей Григорія Назіанзина Пар. Нац. библ. № 510. Въ этихъ рукописяхъ встрѣчаются горы, раздѣланныя площадками и уступами. Иногда площадки идутъ въ два, три ряда. Горы, какъ отмѣчено выше, раскрашиваются въ различные цвѣта, причемъ явственно передается иногда минеральный составъ слоистыхъ горъ. Эти горы имѣютъ ближайшее родство съ горами въ мозаикахъ S. Maria Maggiore, мавзолея Галлы Плацидіи и церкви св. Виталія въ Равеннѣ, но крайне рѣзко отличаются отъ тѣхъ безформенныхъ горъ и холмовъ, которыя извѣстны въ XI—XII столѣтіяхъ въ мозаическихъ и фресковыхъ росписяхъ Италіи и Византіи, равно какъ и въ рукописяхъ этого времени.

Равнымъ образомъ въ названныхъ роскошныхъ рукописяхъ извѣстны и формы нѣкоторыхъ зданій, особенно въ видѣ буквы П, съ плоской крышей изображаемыя въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, въ Сербской псалтири и въ другихъ памятникахъ, затѣмъ зданія съ балконами, полукруглая экседра [2]). Всѣ эти формы зданій вошли въ искусство косматовъ и въ измѣненномъ видѣ встрѣчаются среди фантастическихъ со-

---

[1]) A. Michel, Hist. de l'art, 945.

[2]) Omont, Facsimilés, pl. III, VIII (зданіе съ плоской крышей) № 139; pl. XXX, экседра въ № 510 и др.

оруженій живописи Джотто и Дуччіо, перешедшихъ уже къ новымъ формамъ зданій готической архитектуры и зданій, неизвѣстно какимъ образомъ заимствованныхъ изъ формъ фантастической античной архитектоники почти помпеянскаго стиля [1]) съ античными гирляндами. Однако въ указанныхъ рукописяхъ не встрѣчается зданія въ видѣ буквы П безъ верхняго покрытія, столь часто встрѣчаемаго въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, во фрескахъ Волотова, въ Сербской псалтири и др. Это зданіе въ раздѣлкѣ инкрустаціями стиля косматовъ встрѣчается у Пьетро Каваллини въ мозаикахъ S. Maria in Trastevere, затѣмъ у Джотто во фрескахъ верхней церкви св. Франциска Ассизскаго, а у Дуччіо встрѣчаются уступчатыя перила у входа, какъ во фрескѣ Волотовской церкви у евангелиста Матѳея при зданіи за его спиной (табл. XXXIV, 1). Эти формы горнаго ландшафта и архитектоники утеряли свою античную простоту и естественность, повторяются и передѣлываются въ стилѣ господствующей манеры и сами по себѣ становятся принадлежностью новой цареградской манеры, въ то время какъ въ итальянской живописи треченто замѣчается рѣзкій переходъ къ воспроизведенію зданій съ натуры.

Еще болѣе забыто содержаніе и значеніе многихъ фигуръ, поступившихъ въ живопись XIV столѣтія школы Палеологовъ изъ болѣе древняго, еще античнаго по своему характеру, художественнаго преданія. Въ то время, какъ въ указанныхъ рукописяхъ эти фигуры вполнѣ осмыслены и являются въ полномъ соотвѣтствіи съ античнымъ замысломъ композиціи, въ византійской манерѣ XIV столѣтія онѣ являются лишь красивой, приспособленной для совершенно иныхъ цѣлей частностью, часто передѣланы до потери не только своего древняго значенія, но и своего античнаго вида.

Такова, прежде всего, фигурка пастушка въ композиціи Рождества Христова на флорентійскомъ складнѣ. Онъ сидитъ на уступѣ скалы обнаженный, выставивъ колѣно ноги влѣво и поднявъ голову вверхъ, глядитъ на ангела, возвѣщающаго ему о рожденіи Спасителя. Эта фигурка пастушки возникла изъ болѣе древняго образа античнаго божества горы, извѣстнаго во многихъ древнихъ рукописяхъ, въ томъ числѣ въ свиткѣ Іисуса Навина. Въ мозаикѣ XIII столѣтія притворовъ ц. св. Марка эта фигурка препоясана, но сидитъ также спиной къ зрителю, какъ и божество горы Синая (ΟΡΟϹ ϹΙΝΑ) въ рукописи Псалтири № 139 (Пар. Нац. библ.) [2]), оборачивая назадъ голову. Такъ какъ

---

[1]) Venturi, o. c., рис. 350.
[2]) Omont, Facsimilés, pl. X.

эта фигура не имѣетъ урны, хотя и сидитъ у истока рѣки Нила на уступчатой вершинѣ горы, она должна считаться за божество горы. Въ росписяхъ церквей Волотова и Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ эта фигурка снова является въ композиціи Рождества Христова и сидитъ на уступѣ скалы, спиной къ зрителю, обнаженная и безъ препоясанія, какъ на античныхъ оригиналахъ, но уже играетъ на длинномъ рожкѣ. Такъ какъ и голова остается безъ покрытія, а юное личико указываетъ на молодость этого пастушка, то становится яснымъ, что эта древняя фигурка, сохранивъ еще античный замыселъ, уже стала непонятной и превращена въ пастушка со свирѣлью. Дальнѣйшее измѣненіе фигуры этого пастушка со свирѣлью произошло въ итальянской живописи уже у Пьетро Каваллини. Здѣсь онъ надѣленъ пастушеской одеждой, шляпой и занимается той же игрой на рожкѣ, но сидитъ уже на уступѣ скалы не вверху, а внизу композиціи. На эту частность живописи кваттроченто обратилъ особое вниманіе Н. П. Кондаковъ [1]) въ связи съ появленіемъ ея въ русской иконописи XV столѣтія [2]).

Другая, не менѣе важная, фигура служанки съ поднимающимся надъ головой цвѣтнымъ покрываломъ обратила уже на себя вниманіе Милле. Она была указана выше въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, въ росписи храма въ Зарзмѣ, въ рукописи Акаѳиста Богородицы Синод. библіотеки въ Москвѣ и въ Сербской псалтири. Не во всѣхъ случаяхъ одинаково изображенная, эта фигура служанки въ рукописи Сербской псалтири является въ видѣ пляшущей Маріамъ, а въ рукописи Акаѳиста въ качествѣ одной изъ дѣвъ, окружающихъ Богородицу. Наибольшее родство замѣчается между фигурой служанки въ Кахріэ-Джами и двумя служанками въ росписи Зарзмы и всѣхъ трехъ съ фигурой персонификаціи Ночи въ рукописи псалтири № 139. Здѣсь фигура Ночи имѣетъ широкое голубое покрывало, округло поднимающееся надъ головой ея, какъ и надъ фигурами въ Кахріэ-Джами и Зарзмы, руки обнажены до плечъ, свободная длинная одежда облекаетъ фигуру до ступней. Одна изъ служанокъ въ росписи Зарзмы крайне близко повторяетъ фигуру въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, но другая, поворачивая голову назадъ и быстро убѣгая вправо, очень близка по линіямъ рисунка къ пляшущей Маріамъ той же рукописи, такъ что является какъ бы отдаленной копіей съ

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Иконографія Богоматери. Петроградъ 1911, 11 и сл.

[2]) Bordier, Description etc., 186, указалъ на пастушка со свирѣлью въ греческой рукописи Пар. Нац. библ. № 541, XIV столѣтія. Здѣсь онъ изображенъ въ красной шапочкѣ (л. 163) справа отъ зрителя, какъ и у Пьетро Каваллини, одѣтъ въ рубаху, имѣетъ обувь, какъ и позднѣе.

[3]) Omont, o. c., табл. V.

нея, несмотря на то, что Маріамъ не имѣетъ такого покрывала, а поднимаетъ надъ головой руки съ кроталами. Такое измѣненіе древней фигуры персонификаціи Ночи неизвѣстно мнѣ нигдѣ въ искусствѣ до XIV столѣтія. Даже въ Октотевхахъ Ватиканской библ. и болѣе позднемъ Серальскомъ октотевхѣ XIII столѣтія персонификація Ночи сохраняетъ свой античный смыслъ и изображается какъ и въ рукописи № 139 вмѣстѣ съ персонификаціей Дня. Въ Серальскомъ Октотевхѣ фигура Ночи изображена въ профиль, какъ и въ Ватиканской рукописи, а не лицомъ къ зрителю, какъ въ рукописи Псалтири № 139, изъ чего слѣдуетъ, что въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и въ росписи Зарамы могъ легко явиться этотъ образъ въ различныхъ позахъ и движеніяхъ [1]). Пляшущая фигура Маріамъ въ Сербской псалтири изображена лицомъ къ зрителю, съ руками протянутыми въ стороны, въ которыхъ она держитъ по платку въ то время, какъ вокругъ ея головы вздымается голубое широкое покрывало [2]). Эта фигура непосредственно восходитъ, по своему изобрѣтенію, къ такой же фигурѣ Маріамъ, сестры Аарона, въ рукописи рѣчей Григорія Назіанзина, № 510 Пар. Нац. библ. [3]), какъ на это указалъ уже Стриговскій. Разница заключается лишь въ приближеніи этой фигуры въ Сербской псалтири къ тѣмъ фигурамъ служанокъ, которыя указаны выше. У Маріамъ здѣсь тѣ же одежды, тѣ же обнаженныя руки до плечъ, какъ и у служанокъ, то же широкое покрывало, въ то время какъ въ рукописи № 510 у Маріамъ руки закрыты рукавами, ея одежды иныя, болѣе свободныя, а надъ головой развѣвается узкая извилистая полоска покрывала. Наконецъ, въ рукописи Акаѳиста эта женская фигура, представляющая одну изъ дѣвъ, является уже шаблоннымъ типомъ школы и новой манеры. У нея все же сохранилось отъ древняго преданія голубое покрывало надъ головой, повторены обнаженныя до плечъ руки и обычныя длинныя одежды.

Къ числу подобныхъ же фигуръ, заимствованныхъ изъ болѣе ранняго и цвѣтущаго еще античнаго преданія, принадлежитъ и указанная выше женская фигура Премудрости въ росписяхъ Волотова, Раваницкой церкви 1381 года, извѣстная и въ другихъ сербскихъ памятникахъ. Въ сербскомъ евангеліи Хиландарскаго монастыря, отнесен-

---

[1]) Въ Псалтири № 139 въ композиціи перехода черезъ Чермное море Ночь въ полуфигуру летитъ противъ зрителя. Omont, Facsimilés, pl. IX; Ночь въ Серальск. и Ватиканск. октотевхахъ см. Ѳ. И. Успенскій, Серальскій октотевхъ, IX, 12 и 13. См. также Н. П. Кондаковъ, Истор. виз. иск. 88 и другія по указателю.

[2]) J. Strzygowsky, o. c., табл. XLVI, 107.

[3]) Omont, Facsimilés, табл. XLII.

номъ Брокгаузомъ къ 1219—36 годамъ по той причинѣ, что въ немъ св. Савва называется уже патріархомъ, эта фигура стоитъ за плечомъ евангелиста Матѳея, пишущаго евангеліе, и имѣетъ надпись: Премудрость. Эта надпись возводитъ ее къ тѣмъ персонификаціямъ, которыя извѣстны въ раннихъ рукописяхъ, восходящихъ еще къ античному времени.

Такъ, въ рукописяхъ Арата, Діоскорида, а затѣмъ въ Россанскомъ кодексѣ женская задрапированная фигура стоитъ передъ авторомъ писанія [1]), какъ бы его вдохновляя. Въ евангеліи Алавердскаго монастыря XI столѣтія [2]) оживаетъ этотъ древній пріемъ пользованія женской аллегоріей и она, уже въ образѣ Богородицы, стоитъ передъ пишущимъ евангелистомъ Лукой, благословляя его. Въ болѣе поздней коптской рукописи XIII — XIV столѣтія Ват. библ. № 9 Богородица въ образѣ оранты съ надписью МР ѲѴ стоитъ лицомъ къ зрителю возлѣ того же пишущаго евангелиста Луки [3]). Во всѣхъ указанныхъ случаяхъ женская фигура является наглухо закутанной одеждами, которыя превратились въ одежды Богородицы, и, по своему художественному замыслу, совершенно отличается отъ той женской фигуры, которая въ русскихъ и сербскихъ памятникахъ является въ видѣ Премудрости. Ея голова съ роскошными волосами, перевитыми повязкой, обнаженная шея, обнаженныя до локтей руки, роднятъ ее не съ указанными выше фигурами, наглухо закутанными въ одежды, а съ очень распространеннымъ въ живописи типомъ женской фигуры, высокой, тонкой, съ обнаженными руками, шеей, безъ покрывала, которыя были указаны въ мозаикахъ крещальни ц. св. Марка и во многихъ случаяхъ въ живописи XIV столѣтія въ Византіи. Являясь персонификаціей, эта женская фигура сама указываетъ на источникъ своего происхожденія. Только въ рукописи псалтири № 139 Пар. Нац. библ. можно встрѣтить женскія фигуры персонификацій съ тѣми чертами художественнаго замысла, которыя сохранены женскими фигурами Премудрости въ русскихъ и сербскихъ памятникахъ. Эти персонификаціи въ рукописи № 139 живутъ и дѣйствуютъ, принимая участіе въ дѣйствіи картины, какъ настоящія живыя существа. «Мелодія» въ видѣ молодой изящной женщины, сидя позади Давида, навѣваетъ ему ту музыку, которая срывается со струнъ его псалтири, и отбиваетъ тактъ пальцемъ. «Эхо», другая женская фигура, откликается на звуки мелодіи изъ-за мрамор-

---

[1]) Эллинист. основы виз. иск. 38—9, 77.

[2]) Матеріалы по археол. Кавказа. Вып. VII, 11.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Иконографія Богоматери, II, Петроградъ 1915, 81.

ной колонны, перевязанной синей лентой. «Сила» направляетъ ударъ изъ пращи Давида въ Голіаѳа. «Раскаяніе» груститъ около павшаго на колѣни, кающагося въ своемъ грѣхѣ Давида; наконецъ, «Премудрость» и «Пророчество» стоятъ по сторонамъ самого Давида, выражая качество богодухновенной и пророческой Псалтиря, написанной Давидомъ при ихъ участіи. Только «Сила» (Δύναμις) имѣетъ крылья; остальныя персонификаціи представляютъ тотъ видъ, который удержанъ поздней византійской манерой. Роскошные волосы перевиты повязкой, шея открыта, иногда одежда съ шеи соскальзываетъ на плечо, руки обнажены, легкія одежды облекаютъ станъ [1]).

Передавая общія черты этого образа, фигуры русскихъ и сербскихъ памятниковъ облекаютъ ихъ не въ классическій стиль рукописи X столѣтія, восходящій, быть можетъ, ко времени Юстиніана и даже ранѣе, а въ готическій общій стиль новой византійской манеры, извѣстный въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и родственныхъ имъ памятниковъ. Изъ этого можно сдѣлать заключеніе, что персонификація Премудрости, извѣстная пока въ искусствѣ сосѣднихъ съ Царьградомъ и далекихъ, какъ Новгородъ, областяхъ, должна была явиться именно въ царьградской живописи эпохи Палеологовъ еще въ концѣ XIII столѣтія. Она явилась наряду съ другими фигурами, заимствованными изъ роскошнаго древняго художественнаго преданія. Ея существованіе ограничено пока датами 1216—1381 годовъ, причемъ на венеціанской почвѣ замѣчается въ росписи крещальни ц. св. Марка переходъ къ другому образу, крылатому ангелу, стоящему за плечами пишущихъ богодухновенное писаніе отцовъ церкви. И этотъ новый образъ стоитъ въ связи съ болѣе ранней художественной традиціей, относительно которой слѣдуетъ сдѣлать небольшое поясненіе.

Въ Сербской псалтири позади Давида, положивъ ему правую руку на плечо, стоитъ ангелъ, прильнувшій къ его уху и нашептывающій ему богодухновенное писаніе. Надпись называетъ этого крылатаго юношу Святымъ Духомъ. Стриговскій сравнилъ эту фигуру съ женской персонификаціей, сидящей позади Давида, пишущаго псалтирь, въ рукописи Амброзіанской библ. № 54 и также положившей руку на плечо Давида. Послѣдняя фигура, несомнѣнно, восходитъ къ персонификаціи Мелодіи въ псалтири № 139 Пар. Нац. библ.; она изображена за Давидомъ, играющимъ на своемъ инструментѣ среди стада. Хотя Стриговскому и было извѣстно изображеніе въ Утрехтской псалтири праведника (на

---

1) Omont, Facsimilés, табл. I—IX.

слова: «Блаженъ мужъ иже не идѣ въ совѣтъ нечестивыхъ»), позади котораго стоитъ также ангелъ, но о вліяніи каролингскаго искусства на образъ крылатаго ангела Сербской псалтири онъ не допускалъ и мысли. Между тѣмъ онъ упустилъ изъ вида, что Тикканенъ указалъ еще на два примѣра примѣненія фигуры ангела въ карловингскихъ евангеліяхъ позади евангелистовъ, пишущихъ евангеліе [1]). Такъ какъ въ византійскомъ искусствѣ этой фигуры ангела совершенно неизвѣстно ни за спиной евангелистовъ, ни за Давидомъ, пишущимъ псалтирь, то приходится признать существованіео чень ранней карловингской традиціи, гдѣ такіе образы встрѣчаются. Если эти образы вновь оживаютъ въ крещальнѣ ц. св. Марка и въ Сербской псалтири, то это обстоятельство заслуживаетъ особеннаго вниманія наряду съ тѣми западными романо-готическими чертами, которыя отмѣчены раньше въ обоихъ памятникахъ. Мнѣ кажется, что миніатюра съ изображеніемъ пишущаго Давида въ Сербской псалтири навѣяна именно романо-готическимъ искусствомъ. На это указываетъ не только фигура крылатаго ангела, но и его короткое одѣяніе, обнаженныя ноги и особенно орнаментъ западнаго стиля, застилающій фонъ миніатюры. Милле указалъ еще на одну фигуру ангела въ короткой рубашкѣ на одномъ сербскомъ рельефѣ въ Калиничѣ (XIV в.) [2]), сходную съ фигурой на миніатюрѣ Сербской псалтири Однако миніатюра этой рукописи носитъ слѣды совершенно новаго замысла, основаннаго на апокрифѣ. Подпись подъ ней говоритъ: «Духъ Святый оучитъ Давида царя писати псалтирь». Это поясненіе миніатюры, въ связи съ ея особенными чертами, доказываетъ, что рисовальщику былъ извѣстенъ апокрифъ «Сказанія о Псалтири, како написася Давидомъ царемъ». Это сказаніе помѣщалось въ древнихъ Палеяхъ. Здѣсь повѣствуется:

«И седе (Давидъ) писати Псалтирь, и не вѣдаше, откуду есть разумъ, яко отъ ангела бысть, и что пишетъ. Единъ вельможа, именемъ Влоръ, хотяше втайне царю глаголати, царь же рече ему: пріиди въ нощь сію и исповѣждь ми, еже ми ти глаголати. Влоръ же пріиде... въ нощь и виде юношу, во ухо шепчуща царю... и изыде вонъ ис палаты царевы... и паки пріиде Влоръ въ вечеръ и виде юношу вельми свѣтла, паче солнца, во ухо ему глаголюща и паки возвратися... И поразумѣ царь, яко ангелъ Господень кажетъ ему смыслъ и разумъ писати псалтирное сложеніе» [3]).

---

[1]) J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Helsingfors 1895, рис. 138, стр. 224—5 и примѣчаніе.

[2]) G. Millet, Byzance et non l'orient, 8.

[3]) Порфирьевъ, Ветхозавѣтныя апокрифическія сказанія. 242.

На основаніи этого апокрифа объясняется присутствіе ангела въ видѣ юноши съ крыльями, прильнувшаго къ уху царя Давида. Возможно, что, именно на основаніи такихъ воззрѣній на дѣянія ангеловъ, явились ихъ изображенія еще въ карловингскомъ искусствѣ и затѣмъ, чрезъ посредство романскаго преданія, ожили въ парусахъ купола крещальни ц. св. Марка. Мнѣніе Стриговскаго о сирійско-эллинистическомъ происхожденіи фигуры ангела изъ древней сирійской рукописи ни на чемъ пока не основано. Составъ миніатюры Сербской псалтири, черты ея стиля и замыселъ по апокрифу указываютъ на позднее время и на приспособленіе стараго образа для новыхъ цѣлей. Въ византійскомъ художественномъ преданіи пока неизвѣстно ни евангелистовъ, ни царя Давида съ ангеломъ за плечами, а потому приходится связывать образъ ангела Сербской псалтири съ западнымъ, т. е. латинскимъ художественнымъ преданіемъ.

Къ числу фигуръ, заимствованныхъ изъ цвѣтущаго, еще античнаго, преданія византійскаго искусства, должно отнести также фигуру дѣвы, въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, сидящей во храмѣ въ то время, когда Ангелъ питаетъ Богородицу [1]). Эта дѣва, сидя слѣва отъ ступеней, на которыхъ стоитъ Марія, поворачиваетъ къ ней голову и видитъ происходящее. Ея совершенно античная фигура развернута въ позѣ крайне близкой къ позѣ той же Мелодіи за спиной играющаго Давида въ Псалтири № 139, причемъ роскошные волосы, повязка на головѣ, красота и изящество самой фигуры, положеніе ногъ и поворотъ головы вправо отъ зрителя, заставляютъ вспомнить именно эту фигуру. Различно только положеніе рукъ. Лѣвая рука фигуры на мозаикѣ Кахріэ-Джами лежитъ на колѣнѣ, правая скрыта подъ пенулой.

Къ числу такихъ же заимствованій изъ области античнаго преданія должно отнести и группу закланія быка въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, представляющую часть исчезнувшей теперь композиціи притчи о блудномъ сынѣ. Эта группа выполнена съ такимъ совершенствомъ и такъ свободно развернута въ своемъ линейномъ рисункѣ, что близко напоминаетъ указанную мною группу коня, пожираемаго тигромъ въ рукописи Козьмы Индикоплова Ватик. библ. [2]). Милле, на мой взглядъ, совершенно правильно сравнилъ ее съ группой Митры, закалывающаго быка на античныхъ рельефахъ [3]). Дѣйствительно, ясно изображенный лежащій съ подогнутыми ногами молодой, съ небольшими рогами, быкъ

[1]) Кахріе-Джами, Атласъ, № 79.
[2]) Эллист. основы виз. иск., рис. 3.
[3]) A. Michel, Hist. de l'art, 950.

съ длиннымъ хвостомъ, равно какъ и стоящая надъ нимъ упирающаяся въ спину колѣномъ фигура пастуха, очень сближаютъ эту группу съ изображеніемъ Митры и отличаютъ отъ извѣстныхъ мнѣ въ болѣе раннемъ художественномъ преданіи группъ закланія козла. Первая изъ нихъ находится въ рукописи Рѣчей Григорія Назіанзина № 510 Пар. Нац. библ. (л. 69) [1]), а крайне близкое повтореніе ея—въ евангеліи Пар. Нац. библ. № 74 (л. 144) [2]). Эти два повторенія одного и того же, сюжета восходятъ къ извѣстнымъ на саркофагахъ и въ отдѣльныхъ фигурахъ группамъ Геракла, укрощающаго оленя. Неровности въ исполненіи группы въ мозаикѣ Кахріэ-Джами все же не препятствуютъ признать въ ней движеніе античныхъ линій, испорченныхъ копированіемъ.

Къ числу античныхъ мотивовъ, вновь ожившихъ въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, относятся также суковатыя деревца помпеянскаго вида, домикъ со скатной крышей и двумя ступеньками передъ входомъ, какъ на древне-христіанскихъ саркофагахъ и въ рукописи Иліады Амброзіанской библіотеки, наконецъ, павлинъ. Эти, античныя еще, по своему характеру, частности мозаикъ Кахріэ-Джами соединяются съ чертами итальянскаго искусства ранняго возрожденія и, такимъ образомъ, доказываютъ, что новое возрожденіе искусства на почвѣ самой Византіи стояло въ связи также съ новой оцѣнкой стараго, еще античнаго по своимъ формамъ, художественнаго преданія и въ пользованіи имъ для новыхъ цѣлей. Приспособленіе для новыхъ нуждъ древнихъ изящныхъ фигуръ и образовъ вмѣстѣ съ тѣмъ показываетъ, что античное преданіе было забыто, стало мало понятнымъ, и античныя фигуры потеряли свой первоначальный смыслъ при новомъ пользованіи ими. Этихъ античныхъ фигуръ нѣтъ въ западной греческой манерѣ, что и составляетъ одну изъ рѣзкихъ чертъ различія восточной греческой манеры отъ западной. Лишь одна персонификація божества горы, передѣланная въ юнаго пастушка, встрѣчается и на царьградскихъ памятникахъ и въ мозаикахъ притвора ц. св. Марка въ Венеціи. Вскорѣ эта фигурка передѣлана была въ настоящаго пастушка, одѣтаго по-итальянски и занявшаго мѣсто въ нижней части картинъ Рождества Христова. Эта фигура указываетъ однако, на раннія связи Венеціи съ Царьградомъ, какъ и другіе, указанные ранѣе, художественные мотивы, общіе для искусства обоихъ центровъ.

Однако же общее направленіе художественной практики, состоящее въ томъ, что въ это время, т. е. XIII—XIV столѣтіяхъ, искусство

---

[1]) Omont, Facsimilés, табл. V.

[2]) Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle, табл. 126.

вновь обратилось къ древнему художественному преданію, одинаково свойственно и греческой манерѣ на почвѣ Италіи и византійской манерѣ Царьграда. Копированіе рисунковъ Коттоновой библіи въ мозаикахъ притворовъ ц. св. Марка, по существу, представляетъ такое же явленіе, какъ и копированіе отдѣльныхъ фигуръ, извѣстныхъ въ замѣчательныхъ рукописяхъ IX—X столѣтій, донесшихъ до XIII столѣтія античный складъ живописи. Размѣры пользованія болѣе древнимъ художественнымъ преданіемъ теперь едва ли могутъ быть установлены, такъ какъ намъ еще неизвѣстны, въ достаточной мѣрѣ, памятники искусства этого времени, но едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что они были значительны.

Къ этому времени, т. е. къ началу эпохи возрожденія, относится величайшій фактъ собиранія гуманистами рукописей и сношенія ихъ съ ученѣйшими дѣятелями Византіи. Древнее рукописное преданіе вновь ожило, а вмѣстѣ съ нимъ, какъ показываетъ сама сохранившаяся живопись, вновь появились въ ея средѣ древніе, еще античные, образы, или болѣе древнія, по замыслу, композиціи. Въ исторической дали вѣковъ наряду съ дѣятельностью гуманистовъ, оцѣнившихъ значеніе древнихъ рукописей, должна быть поставлена дѣятельность греческихъ художниковъ XIII — XIV вѣковъ, оцѣнившихъ красоту и совершенство древнихъ формъ живописи, украшавшей эти рукописи и древніе храмы.

Что сюжеты, встрѣчаемые теперь въ позднихъ рукописяхъ, украшали стѣны болѣе древнихъ храмовъ и, слѣдовательно, принадлежали болѣе древнему художественному преданію, доказывается не только такими данными, какъ повтореніе въ Сербской псалтири композиціи представлявшей упреки Іосифа Богородицѣ, извѣстной въ мозаикахъ Кахріэ-Джами, но еще болѣе поразительнымъ повтореніемъ въ той же Сербской псалтири везенія странствующей скалы съ 12 источниками, композиціи извѣстной въ росписи болѣе древняго зданія крещальни, описанной неизвѣстнымъ византійскимъ риторомъ. На миніатюрѣ изображена четырехколесная телѣга, везомая вправо однимъ быкомъ. Внутри этой телѣги находится камень съ водой, вытекающей изъ нѣсколькихъ отверстій, продѣланныхъ въ верхней части боковъ этой телѣги. По обѣ стороны ея движутся двѣ толпы народа. Впереди толпы, находящейся по ту сторону телѣги, идутъ Моисей и Ааронъ, а шествіе толпы по сю сторону открываетъ пляшущая фигурка человѣка [1]). Эта композиція въ

---

[1]) О. с. табл. XXVII, 59. Въ рецензіи на изданіе Сербской псалтири я обѣщалъ указать на прототипъ этой композиціи. См. Виз. Врем. XIV (1907), 509—616.

томъ же изводѣ находилась въ росписи упомянутой крещальни и описана такъ: «Затѣмъ снова израиль везетъ на телѣгѣ скалу со многими источниками, признавая ее (т. е. скалу) какъ бы наказаніемъ въ томъ случаѣ, если онъ (т. е. израиль) самъ не опровергнетъ своего невѣрія. Дѣло въ томъ, что, не отступая отъ скалы, хотя она и не приковываетъ его (т. е. израиля), онъ не разступается предъ нею» [1]). Колесница, скала со многими отверстіями, изъ которыхъ течетъ вода, наконецъ, израиль, кругомъ обступавшій скалу, все это черты того извода композиціи, который данъ въ Сербской псалтири. Несомнѣнно, эта композиція, изображающая палестинскую святыню, скалу съ 12 отверстіями, странствовавшую вмѣстѣ съ израилемъ въ пустынѣ, и теперь еще показываемую на Синаѣ наряду съ другой святыней — углубленіемъ для отливки золотой головы тельца, должна была возникнуть въ Палестинѣ, вблизи самой святыни. Эта рѣдкая сцена, повидимому, рано стала достояніемъ византійской иконографіи, такъ какъ она встрѣчается въ росписи византійской крещальни. Объ этой скалѣ говоритъ монахъ Епифаній, она извѣстна по сказаніямъ Палеи, но значительно раньше она вообще извѣстна у отцовъ церкви, которые часто говорятъ о скалѣ, слѣдовавшей за израилемъ вмѣстѣ съ облакомъ и огненнымъ столбомъ [2]).

Повтореніе описанной композиціи въ Сербской псалтири относится къ тому же роду явленій новой византійской живописи, какъ и повтореніе отдѣльныхъ фигуръ, отдѣльныхъ композицій и даже цѣлыхъ серій ихъ, какъ въ церкви св. Марка, заимствованныхъ изъ разныхъ источниковъ, частью извѣстныхъ, частью затерявшихся въ исторической дали, но болѣе раннихъ, вновь привлекшихъ къ себѣ вниманіе художниковъ подъ общимъ воздѣйствіемъ интереса къ прошлой, болѣе художественной старинѣ, т. е. подъ вліяніемъ западнаго гуманизма, слившагося въ одно русло съ византійскимъ.

---

[1]) μετὰ τοῦτο πάλιν ὁ Ἰσραὴλ ἐφ' ἁμάξης τὴν πολύκρουνον πέτραν φέρων, ὥσπερ ζημίαν ἡγούμενον, ἂν μὴ μεθ' ἑαυτῶν τὸν ἔλεγχον τῆς σφετέρας ἀπιστίας φέρωσι· ταύτης γὰρ οὐκ ἀφιστάμενον, οὐδὲ τῆς στηλιτευούσης ταύτην πέτρας διίστανται. Christianus Walz, Rhetores graeci, ed. Didot. T. I, p. 638 сл. Приношу мою благодарность С. А. Жебелеву за передачу текста на русскій языкъ.

[2]) Ἐν ἐκείνῳ δὲ τῷ τόπῳ ἐστὶ καὶ ἡ ἀκρότομος Πέτρα, ἣν ἐπάταξεν ὁ Μωσῆς, καὶ ἐρρύησαν ὕδατα. Καὶ ἐκ τοῦ αὐτοῦ τόπου ὡς ἀπὸ ἡμερῶν πέντε ἐστὶ τὸ Σινᾶ ὄρος... Monachi Epiphanii Enarratio Syriae. Patr. gr. 120, p. 265. Объ этой скалѣ знаетъ еще Оригенъ: Tum deinde quod ibi nubes eos praecesserit et secuta sit petra de qua biberunt aquam. Origenis in Exodum Homilia V, Patr. gr. XII, 326. Въ апокрифѣ Палеи сказано, что послѣ изведенія Моисеемъ воды „бѣ видѣти чудо дивное, возяше бо камень на колесници и вода течаше исъ камене и насыщааше люди вся пиющи и скоты ихъ“. Порфирьевъ. Ветхоз. сказ. 235.

Жизнь Моисея.

Мозаика притвора церкви св. Марка въ Венеціи.

Гос.
Леннградв.

Жизнь Моисея.

Мозаика купола въ притворѣ ц. св. Марка въ Венеціи.

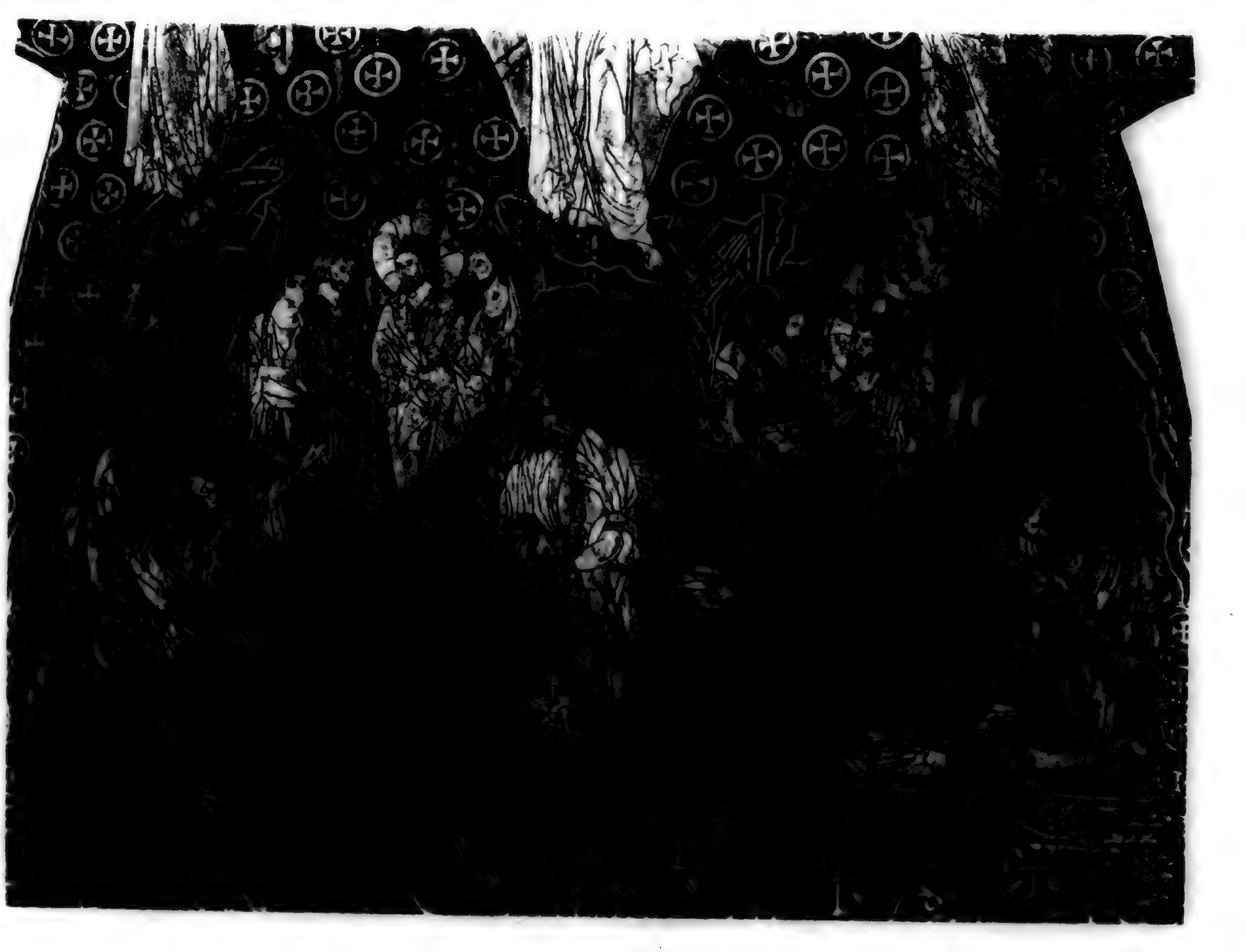
Распятіе.

Мозаика Крещальни церкви св. Марка въ Венеціи.

Мозаика купола въ Крещальнѣ ц. св. Марка въ Венеціи.

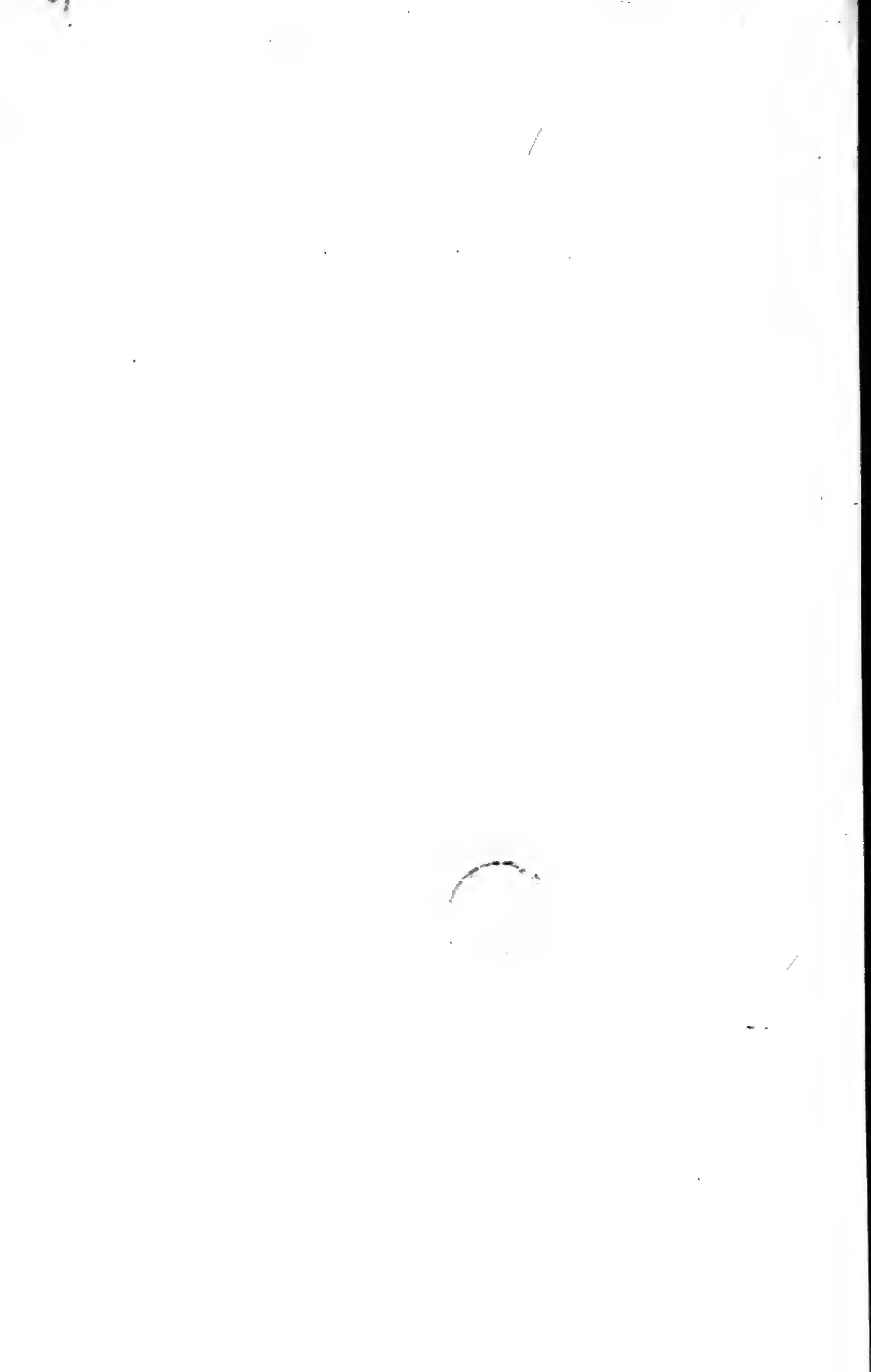
Преображеніе Христово.

Такъ наз. далматика Карла Великаго. Ризница церкви св. Петра въ Римѣ.



Преображеніе Христово.

Такъ наз. далматика Карла Великаго. Ризница церкви св. Петра въ Римѣ.

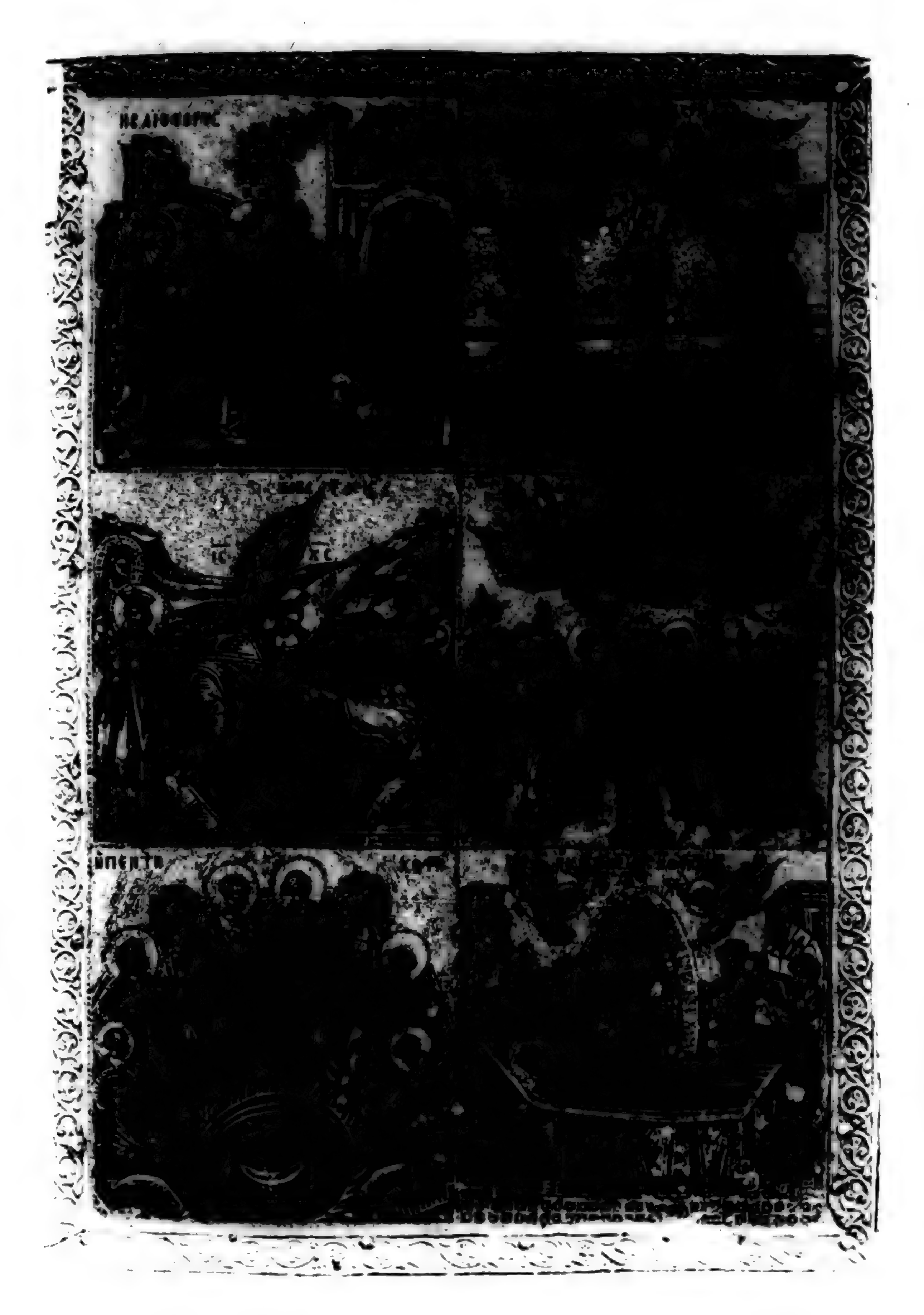


Второе Пришествіе Христово.

Такъ наз. далматика Карла Великаго. Ризница ц. св. Петра въ Римѣ.

Двунадесятые праздники.

Мозаическій византійскій диптихъ въ Музеѣ Флорентійскаго собора.



Двунадесятые праздники.

Мозаическiи византiйскiи диптихъ въ Музеѣ Флорентiйскаго собора.

Преображеніе Христово.

Миніатюра греческой рукописи. Пар. Нац. Библ. № 1242.

Соборъ свв. Апостолъ.

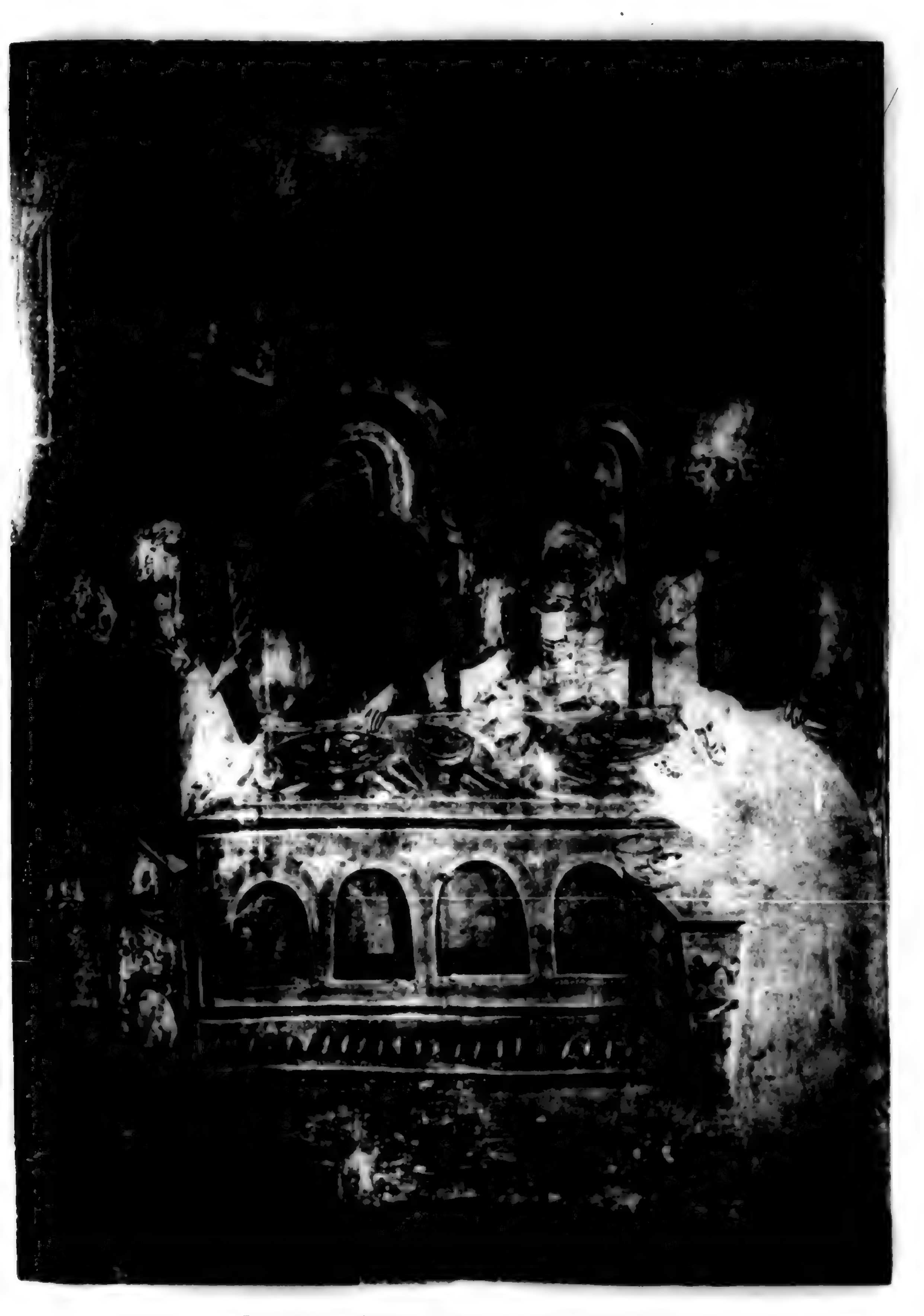
Деревянная греческая икона Московскаго Румянцевскаго Музея.

Гос.
Пуб

Воскресенiе Христово.

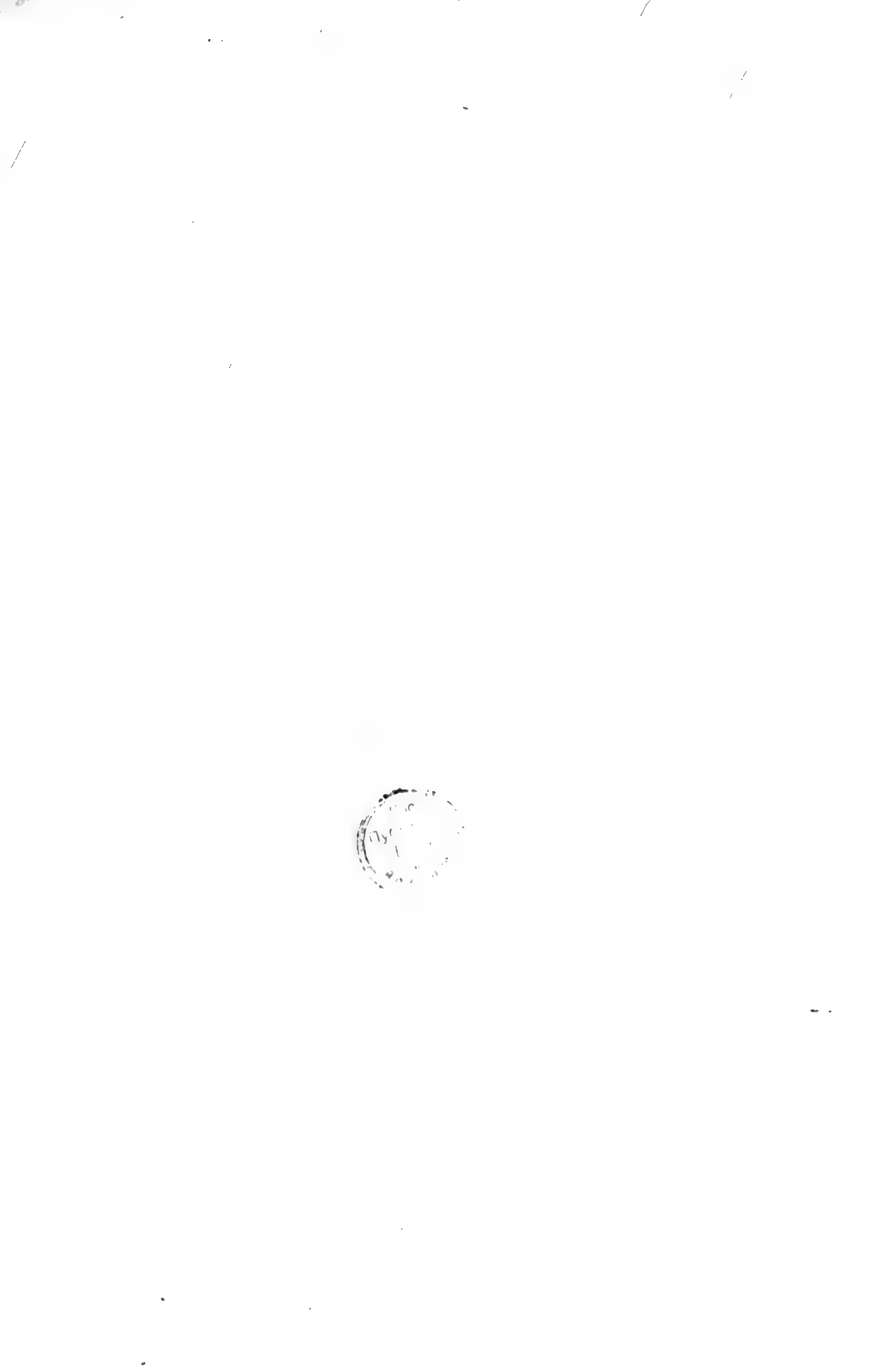
Фреска ц. Успенiя Богородицы въ Волотовѣ, близь Новгорода Великаго.

Деревянная икона ~~Рождества Богородицы~~ Иоанна крестителя Музея Императора Александра III.



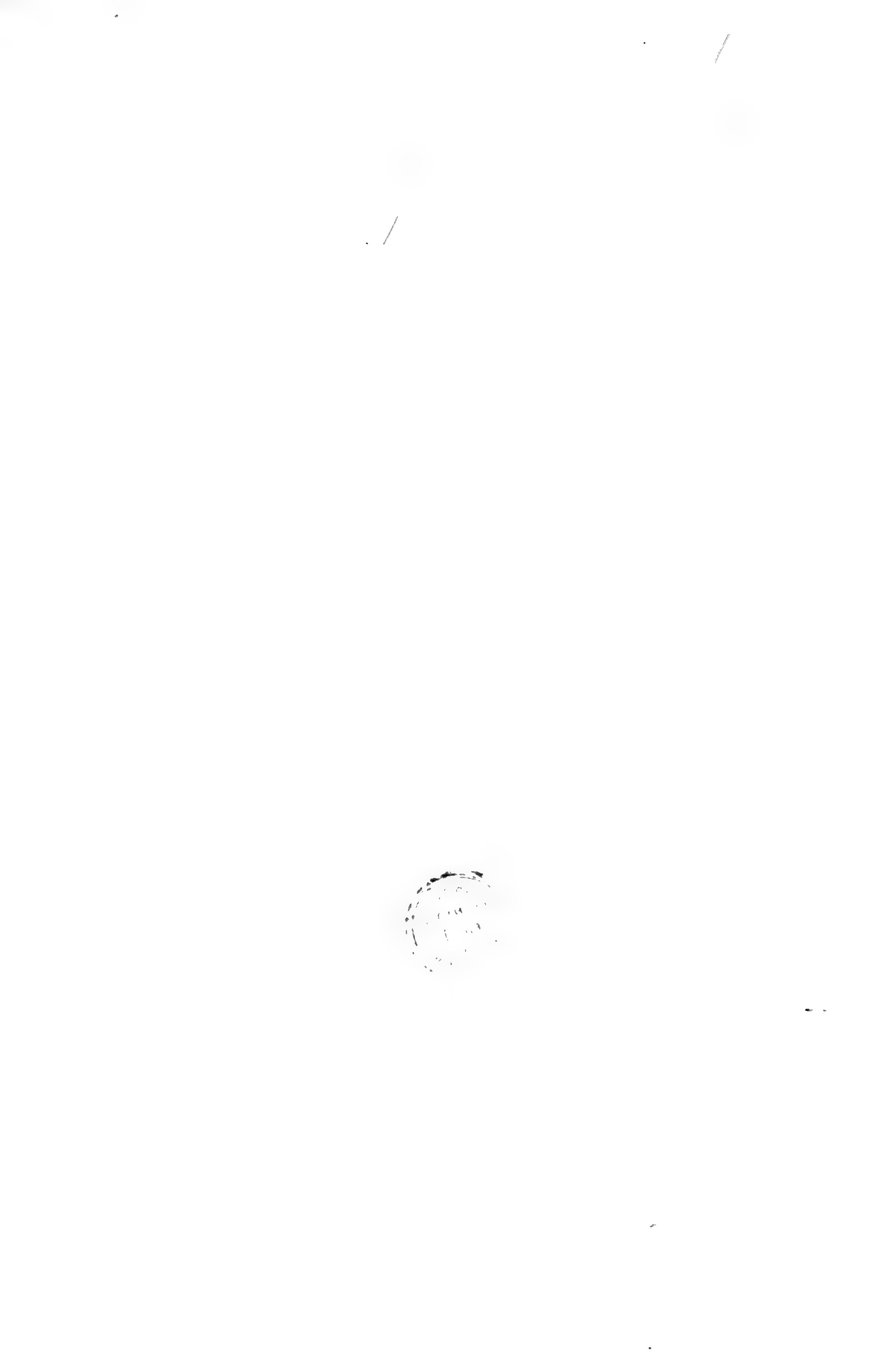
Новгородъ. Волотово. Фреска съ изображ. монастырскаго пира.

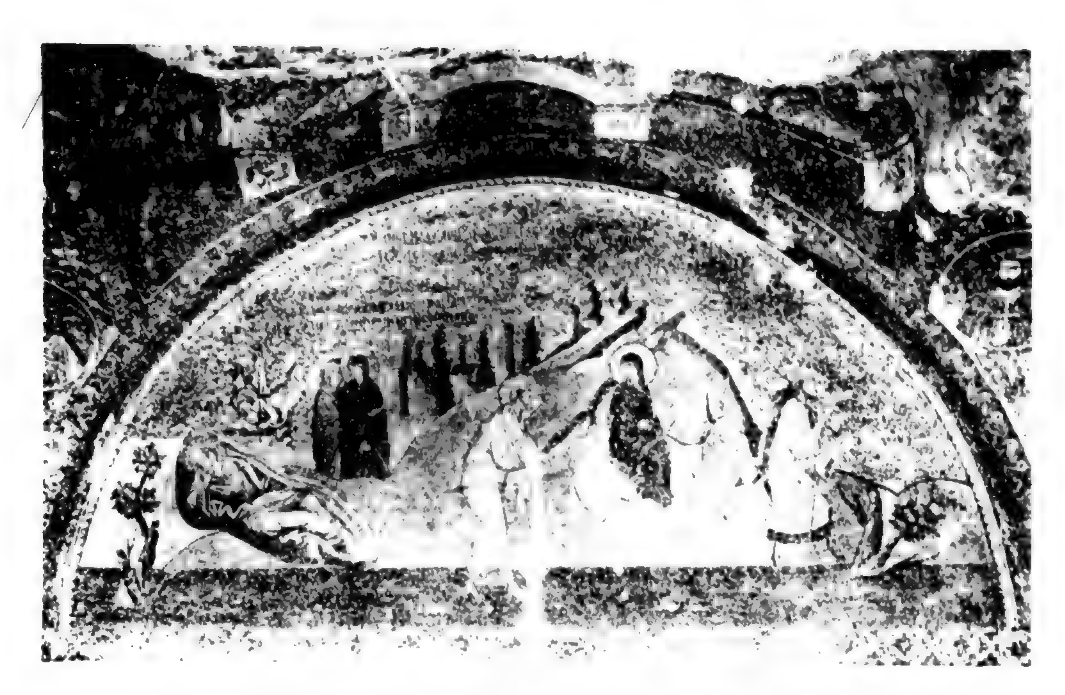
(Слово о нѣкоемъ игуменѣ).



1. Мозаика Кахріэ-Джами. Жизнь Богородицы.

2. Мозаика Кахріэ-Джами. Жизнь Богородицы





1. Мозаика Кахріэ-Джами. Путешествіе въ Виѳлеемъ.

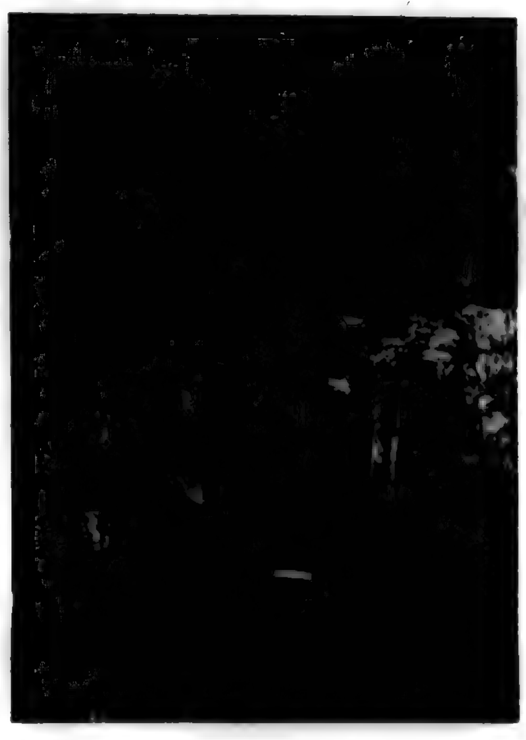
2. Мозаика Кахріэ-Джами. Рождество Богородицы.

1. Мозаика Кахріэ-Джами. Рождество Христово.

2. Мозаика Кахріэ-Джами. Врученіе Богородицѣ пурпура.

„УНІОНЪ" ПТГ. Б. КАЗАЧІЙ ПЕР. 11.

1. Фреска Волотовской церкви. Іоаннъ Креститель.

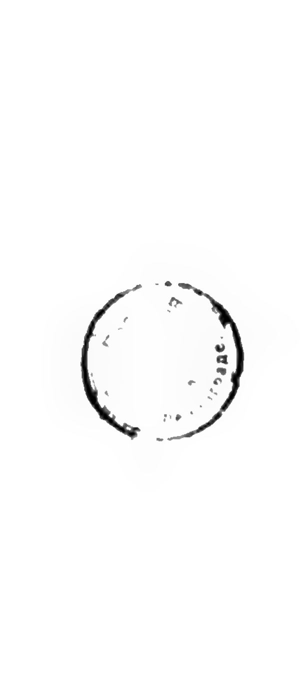


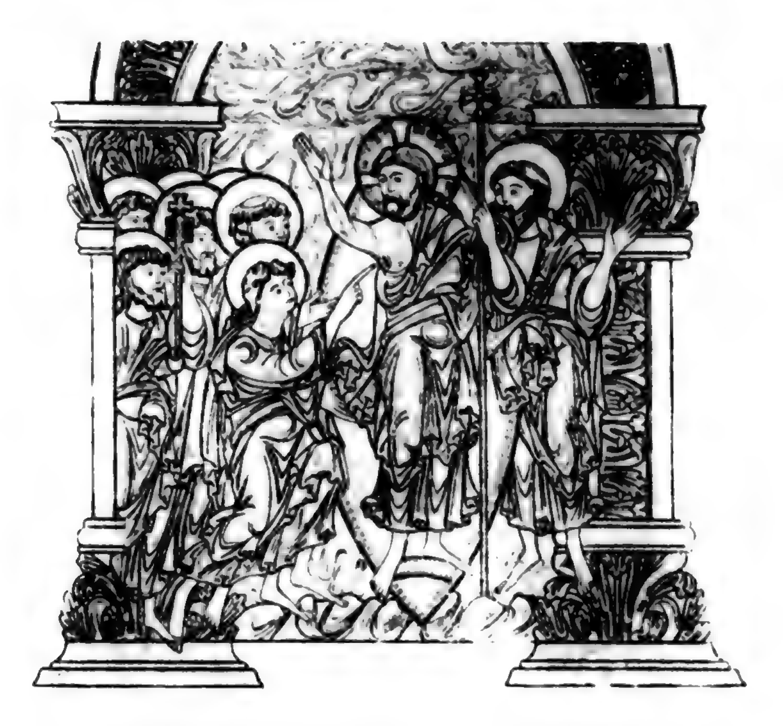
2. Фреска Волотовской церкви. Пророки.

3. Фреска ц. Θеодора Стратилата. Праотецъ Сиѳъ.

4. Мозаика Кахріэ-Джами. Явленіе Христа народу.

„Унионъ" пгг. Б. Казачій пер. 11.



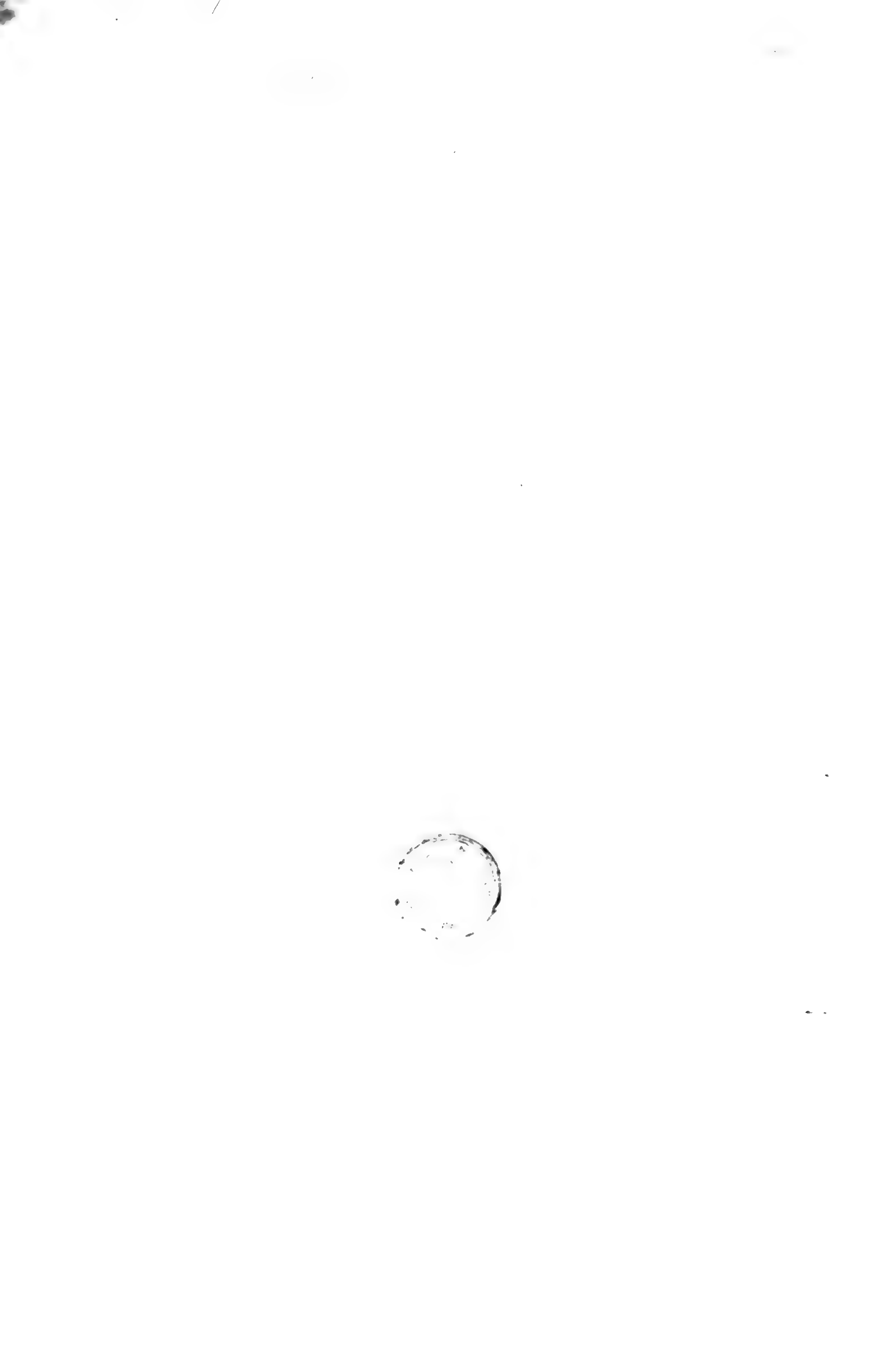


1. Рукопись: «Benedictionale» св. Этельвольда XI в.
Невѣріе Ѳомы.

2. Мозаика Кахріэ-Джами
Исцѣленіе крово-
точивой жены.

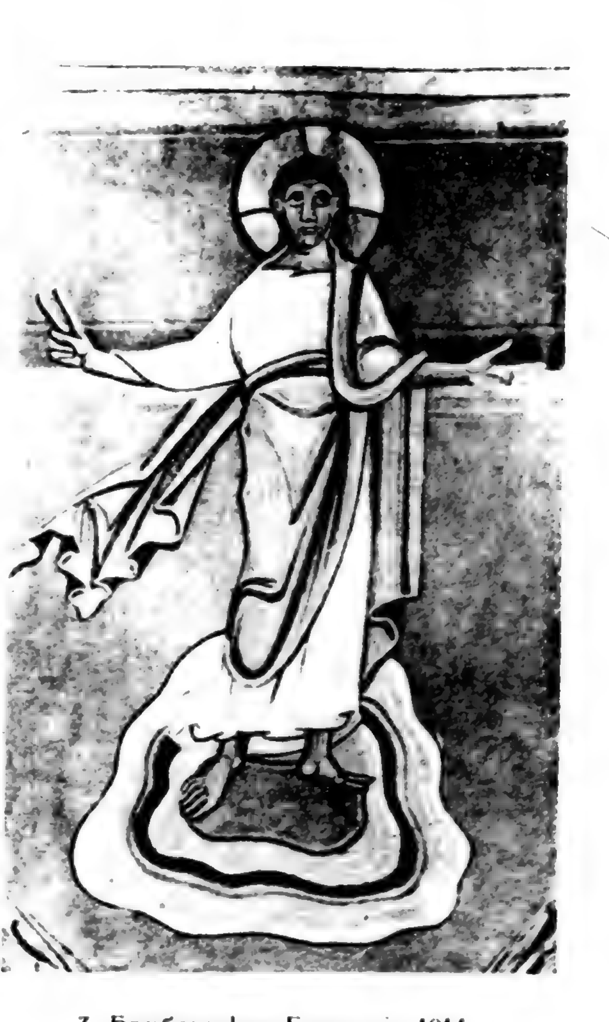
1. Фреска ц. св. Франциска въ Ассизи.
Жертвоприношеніе Исаака.

2. Фреска ц. св. Франциска въ Ассизи.
Рождество Богородицы.



1. Бамбергское Евангеліе 1014 г.
Иродіада.

2. Мозаика крещальни ц. св. Марка въ Венеціи.
Иродіада.



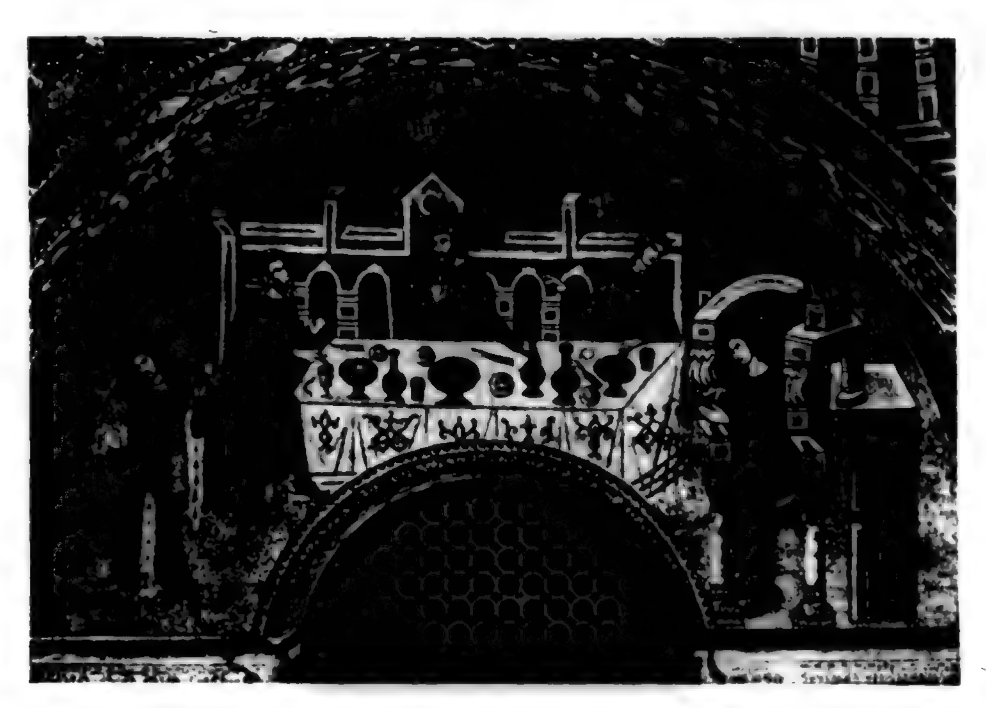
3. Бамбергское Евангеліе 1014 г.
Вознесеніе Христово.

„УНІОНЪ" ПТГ. Б. КАЗАЧІЙ ПЕР. 11

1. Церковь S. Maria della salute въ Венеціи. Богородица съ дожемъ Дандоло и его женой по сторонамъ.

2. Греко-латинская рукопись Евангелія. Парижск. Нац. Библ. № 54, л. 96 об.

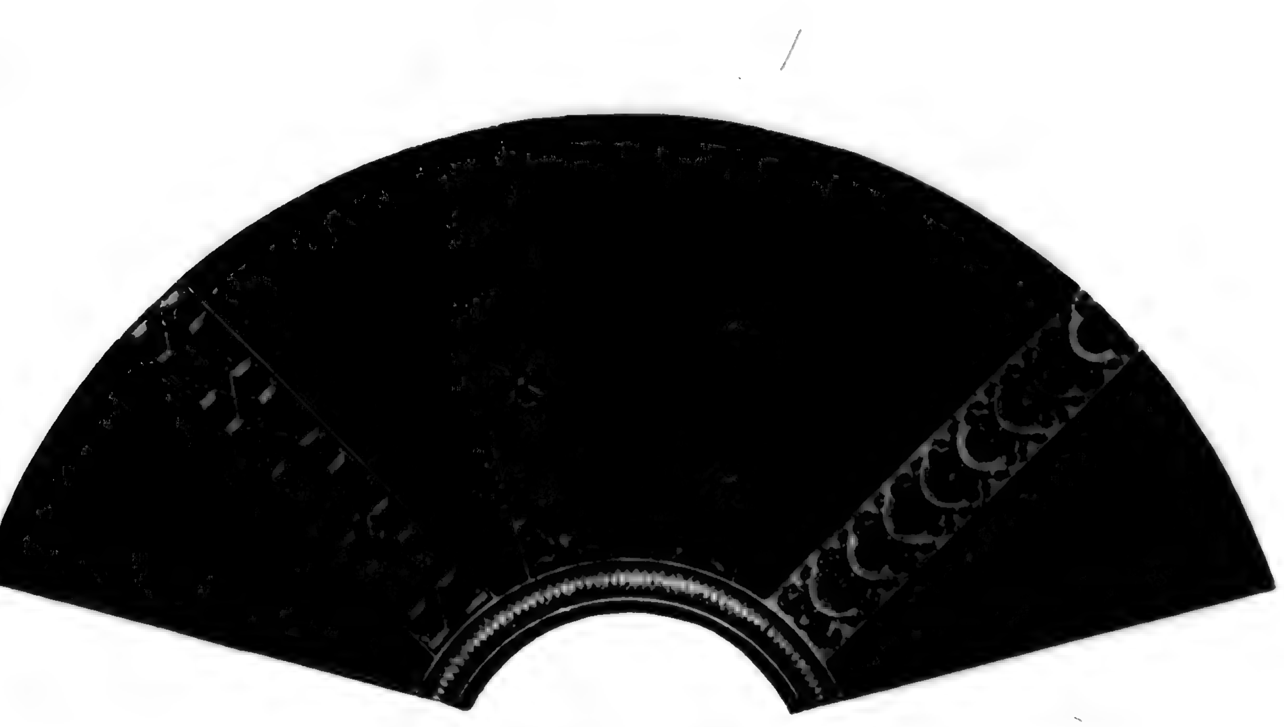
„УНІОНЪ" ПТГ. Б. КАЗАЧІЙ ПЕР. 11



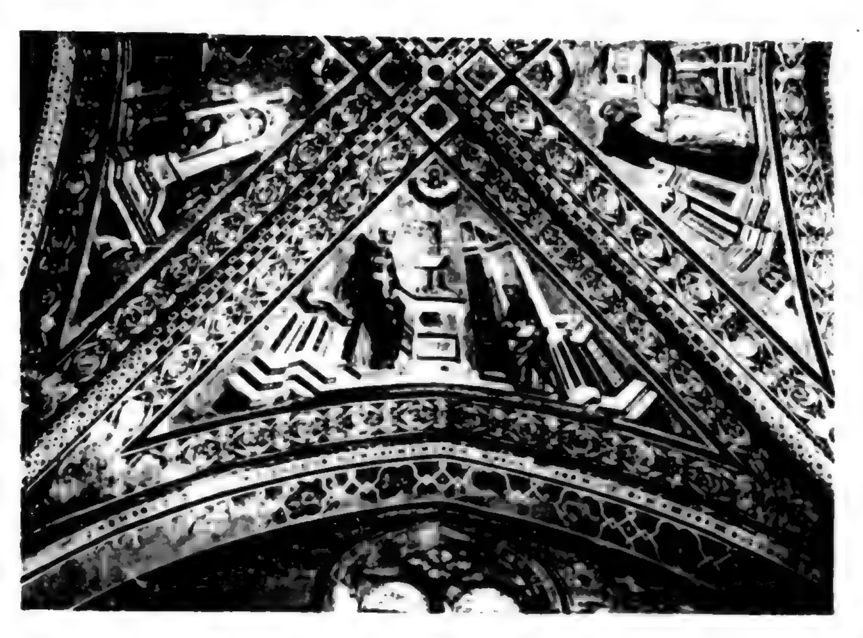
1. Мозаика крещальни ц. св. Марка въ Венеціи.
Пиръ Ирода.

2. Мозаика крещальни ц. св. Марка въ Венеціи.
Смерть Іоанна Крестителя.

„Уніонъ" птг. б. казачій пер. 11



1. Фреска Кахріэ-Джами въ придѣлѣ. Роспись купола.

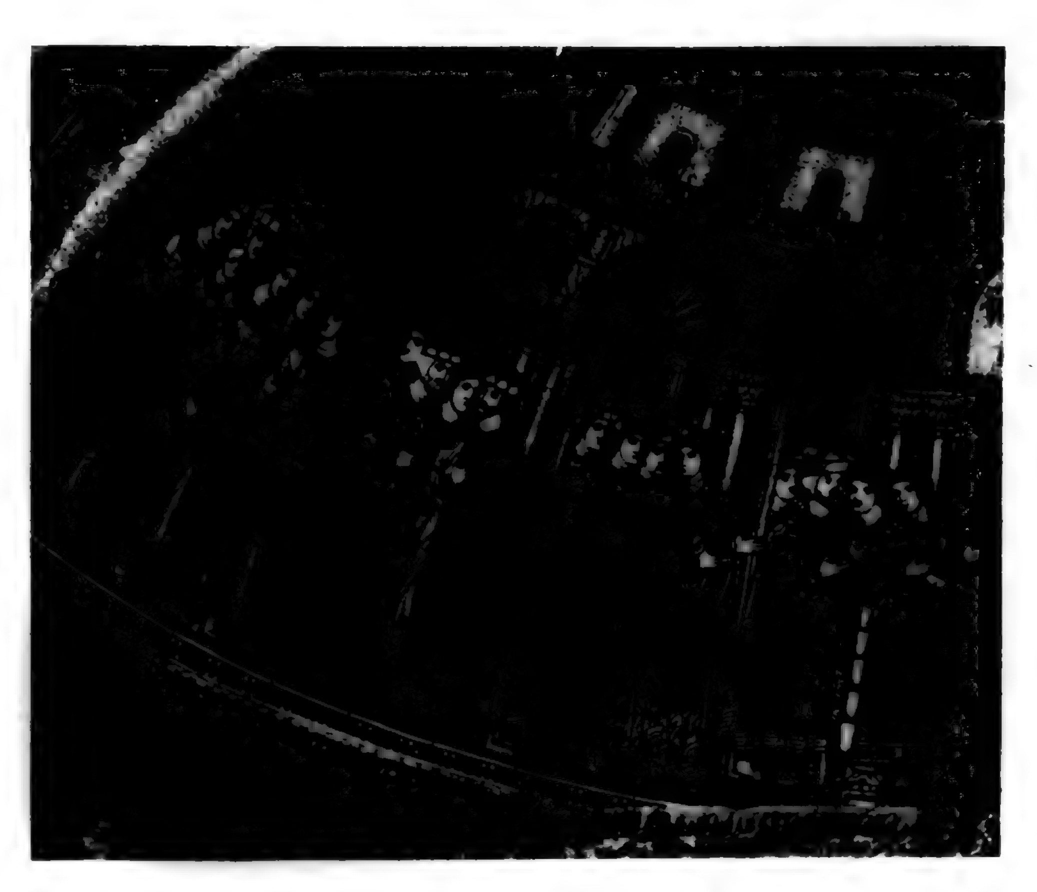


2. Церковь св. Франциска въ Ассизи. Роспись потолка.

3. Мозаика Кахріэ-Джами. Самарянка у колодца.

„УНІОНЪ" ПТГ. Б. КАЛАЧНЫЙ ПЕР. 11.

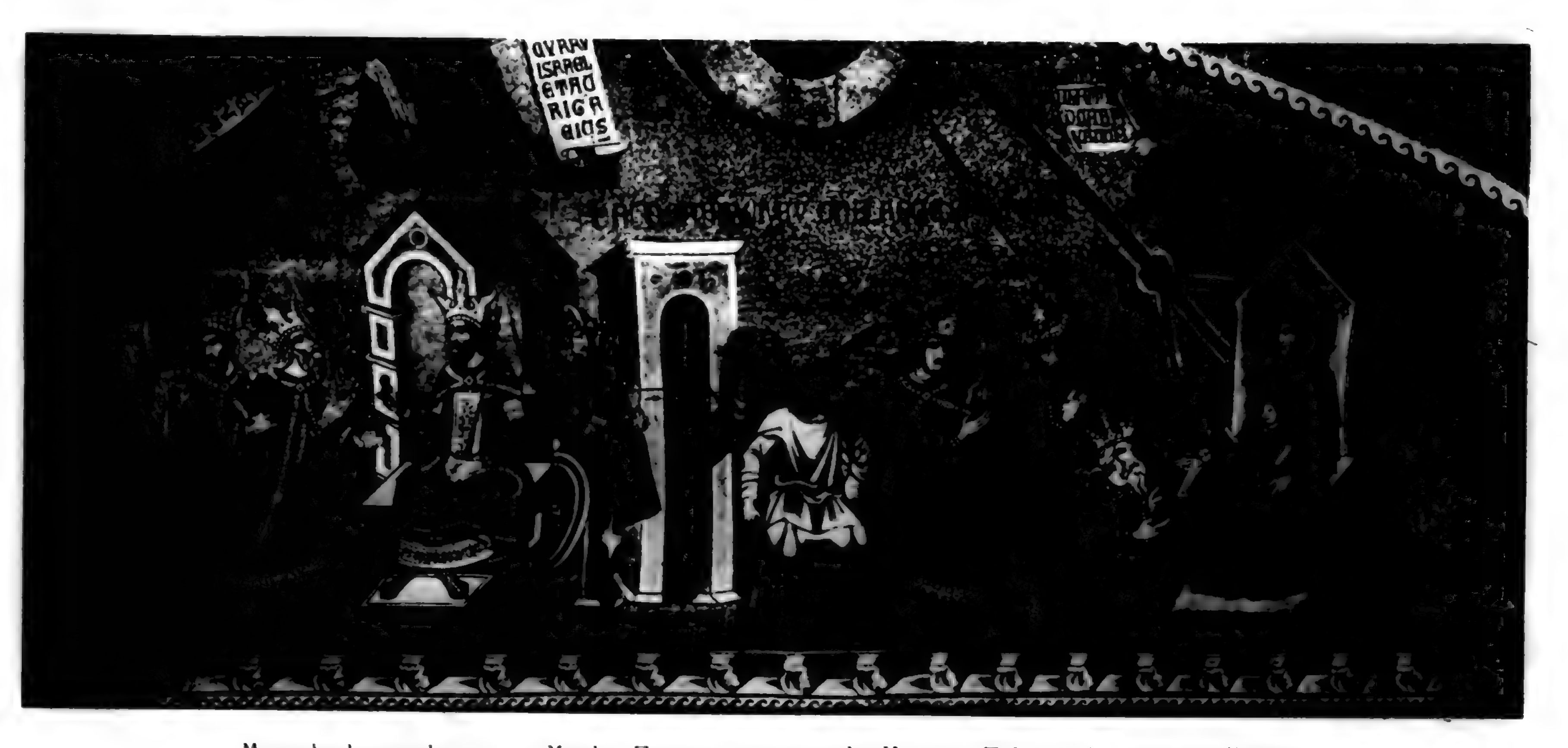
1. Рукопись Конрада изъ Шпейера.
Житие св. Өеофила.



2. Мозаика фасада ц. св. Марка въ Венеціи.
Перенесеніе мощей св. апостола Петра.

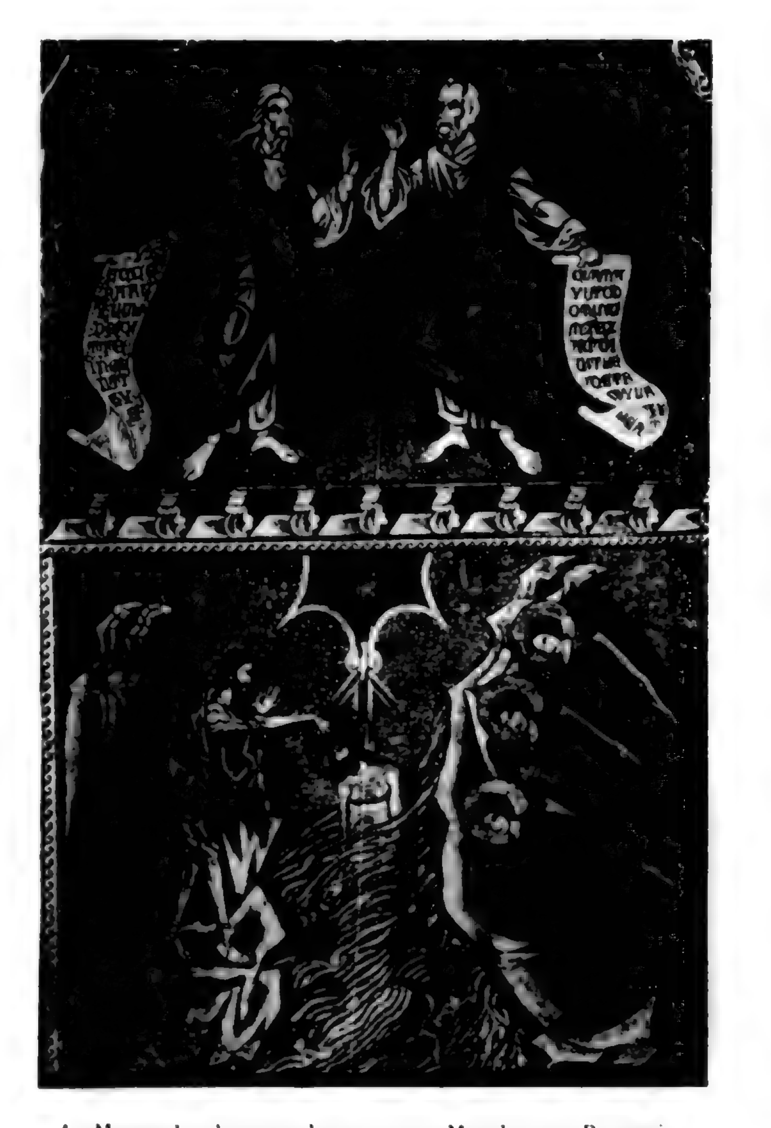
1. Шартрскій соборъ. Южный порталъ XIII в.
Адамъ и Ева.

2. Парижъ. La Sainte Chapelle.
Сотвореніе солнца и луны.



Мозаика крещальни ц. св. Марка. Приходъ волхвовъ къ Ироду и Поклоненіе волхвовъ Христу.

„Унионъ" Птг. Б. Казачій пер. 11



1. Мозаика крещалъни ц. св. Марка въ Венеціи.
Пророки и крещеніе Христово.

2. Мозаика ц. св. Марка въ Венеціи.
Святые.

„Унионъ“

1. Херувимъ. Крещальня ц. св. Марка.

2. Ц. св. Өеодора Стратилата въ Новгородѣ. Сошествіе во адъ.

„УНІОНЪ" ПТГ. В. КАВАЧІЙ ПЕР. 11

2. Ватиканская рукопись № 1851.

1. Ватиканская рукопись № 1851.

…ПЕТРЪ. КАЗАЧІЙ ПЕР. 11

Новгородъ. Волотово. Деталь композиціи «Пиръ въ монастырѣ» по «Слову о нѣкоемъ игуменѣ». (Прологъ).

1. Рождество Христово. Роспись церкви въ Зарзмѣ.

2. Волхвы. Волотово.

3. ~~Іоакимъ въ пустынѣ~~. Волотово.

... Казачій пер. 11

1. Рождество Богородицы. Зарзма.

3. Ласкание Богородицы. Зарзма.

2. Рождество Богородицы. Зарзма.

4. Сошествие во адъ. Зарзма.

...тип. Б. Казачiй пер. 11

1. Евангелистъ Матѳей. Волотово.

2. Святая Троица. Икона Музея Александра III. № 1806.

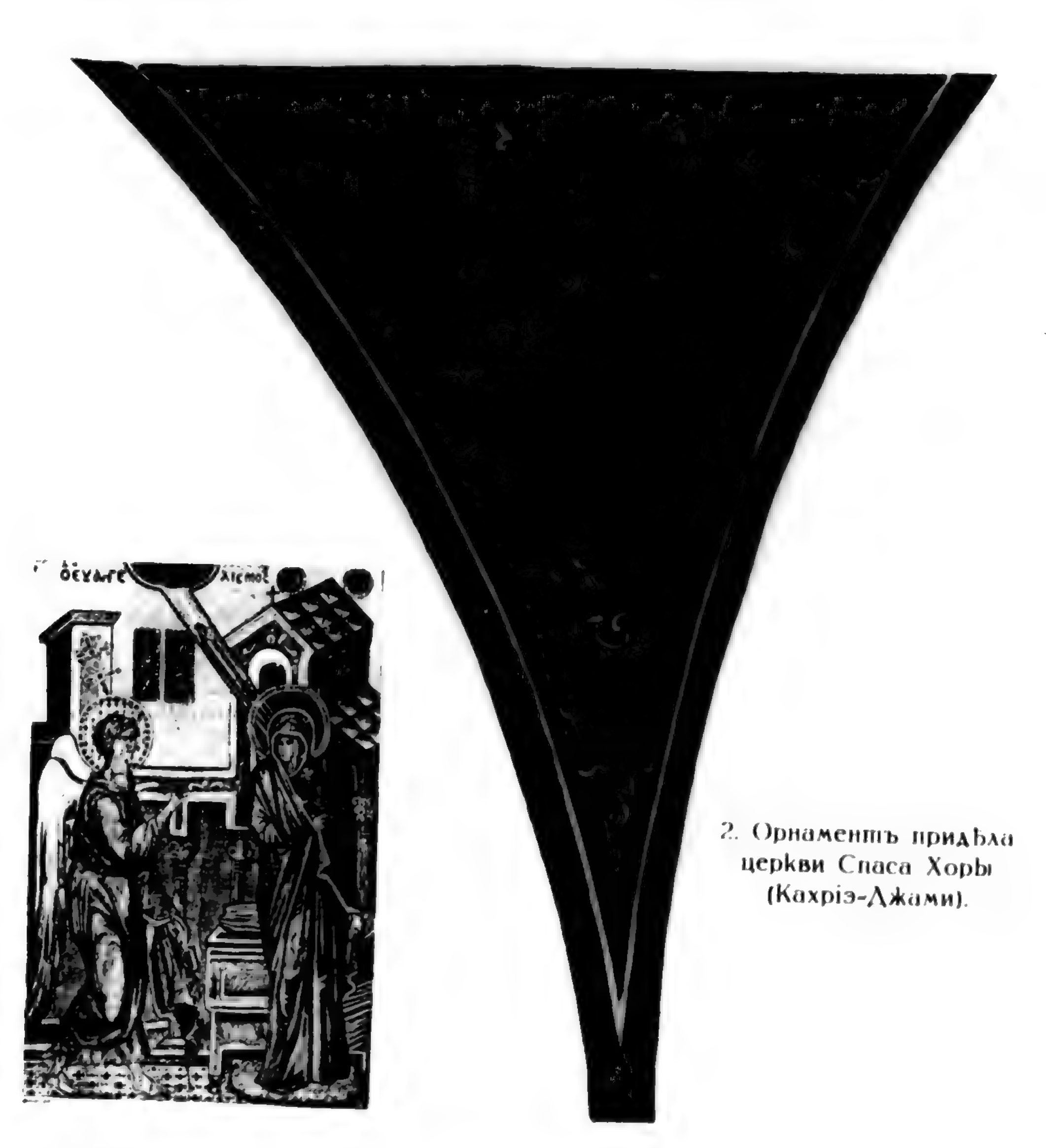
3. Вознесеніе Христово. Волотово.

4. Души праведныхъ въ рукѣ Божіей. Волотово.

„УНІОНЪ" ПТГ. Б. КАЗАЧІЙ ПЕР. 11.

Нижняя часть композиціи «Сошествіе св. Духа». Испанская капелла во Флоренціи.

„Віонъ" Птг. В. Казачій пер. 11.



2. Орнаментъ придѣла церкви Спаса Хоры (Кахріэ-Джами).

1. Мозаическая иконка Благовѣщенія.

...ІОНЪ" ПТГ В. КАБАЧІЙ ПЕР 11

Архангелъ Гавріилъ. Фреска притвора. Волотово.

„Унионъ" Пгр. Б. Казачій пер. 11

Приведенныя ранѣе данныя указываютъ на внутреннее родство искусства Сербской псалтири съ новой византійской манерой XIV столѣтія. Эта замѣчательная рукопись не могла быть изслѣдована здѣсь во всей своей цѣлости. Лишь нѣкоторыя ея композиціи, по требованію изложенія, были привлечены къ сравненію съ композиціями современныхъ ей памятниковъ, но все же и изъ такого неполнаго анализа ея миніатюръ вытекаетъ справедливость общаго взгляда на эту рукопись Н. П. Кондакова [1]), настаивавшаго на томъ, что въ рукописи старыя композиціи сочинены наряду съ новыми, что въ ней ясны связи съ западомъ. Ближайшее сравненіе ея композицій съ композиціями другихъ памятниковъ позволяетъ болѣе опредѣленно высказаться по всѣмъ тремъ пунктамъ. Связи Сербской псалтири съ такими рукописями, какъ Акаѳистъ Богородицы Моск. Синод. библіотеки, рукопись Іоанна Кантакузина, затѣмъ такіе памятники, какъ Ватиканская далматика, ставятъ ее въ одну группу съ ними. Съ другой стороны, указанныя западныя новшества, какъ Богородица, склоняющаяся на руки женъ, яйцеобразная форма вселенной, четыре символа, орнаменты и проч., частью встрѣчаемыя и на другихъ византійскихъ памятникахъ XIV столѣтія, доказываютъ, что Сербская псалтирь такъ же задѣта западными вліяніями, какъ и все искусство XIV столѣтія. Наконецъ, повтореніе композиціи съ блуждающей скалой связываетъ эту рукопись съ болѣе древнимъ византійскимъ преданіемъ, а готическая худоба фигуръ, узловатыя руки, ноги, строеніе горнаго пейзажа стоятъ въ связи съ готическимъ стилемъ эпохи, отразившимся на византійской манерѣ въ ея первичной стадіи.

Такимъ образомъ, новая художественная манера въ Византіи соединяетъ въ себѣ стремленіе пользоваться не только болѣе жизненнымъ искусствомъ европейскаго возрожденія, но и своимъ забытымъ художественнымъ преданіемъ еще античнаго, эллинистическаго, происхожденія. Многіе источники новой византійской манеры отыскиваются въ новомъ искусствѣ треченто, и ранѣе въ романскомъ, а затѣмъ въ готическомъ стиляхъ. Эти источники ясно говорятъ о томъ, что византійское искусство XIV столѣтія не было самостоятельнымъ. Рядомъ съ искусствомъ возрожденія оно шло лишь въ оживленіи своего болѣе древняго преданія, и то до извѣстной поры и въ извѣстныхъ предѣлахъ. Однако, всѣ улучшенія стиля, новые пріемы въ изобрѣтеніи композиція являются лишь подъ воздѣйствіемъ искусства возрожденія и представляютъ отраженіе его внутри богатаго византійскаго художественнаго наслѣдія, которое само

[1]) Македонія, 280—6.

по себѣ лишено жизни и стремленія къ цѣлямъ, лежащимъ въ основѣ западнаго возрожденія. Самостоятельное изобрѣтеніе новыхъ стилей и формъ свойственно лишь искусству возрожденія, а въ новой византійской манерѣ отмѣчаются улучшенія и измѣненія отъ подражанія ему. Онѣ не представляютъ собою плодъ самостоятельнаго развитія византійскаго искусства и внутренней работы, обратившей взоры художника къ природѣ, какъ было у художниковъ возрожденія. Въ то время, какъ Чимабуэ, Джотто, Дуччіо вносили въ развитую композицію греческой манеры наблюденіе природы, а затѣмъ, работая въ стилѣ романской (т. е. латинской) или византійской традиціи, вносили въ нее болѣе натуральную фигуру, готическую раздѣлку зданій и болѣе естественный ландшафтъ, греческіе мастера руководились не приближеніемъ къ природѣ, а къ произведеніямъ западнаго искусства, подпадали подъ вліяніе западныхъ стилей и свои заимствованія вносили въ живопись на равныхъ правахъ съ заимствованіями изъ своего древняго, еще античнаго по стилю, художественнаго прошлаго. Вотъ почему наряду съ болѣе правильной перспективой навсегда остается и обратная, рядомъ съ болѣе естественнымъ движеніемъ фигуры сплошь и рядомъ является полное неумѣніе расположить ее среди новыхъ формъ ландшафта. Природа не исправляла здѣсь ошибокъ руки художника, и новая, болѣе жизненная, манера превратилась въ шаблонъ, часто преувеличивавшій ея основныя формы и лишенный даже той натуральности и стильности, которыя послужили на первыхъ порахъ къ оживленію прежнихъ омертвѣлыхъ формъ.

Таковъ новый горный ландшафтъ, таковы формы зданій и вообще архитектоника новой византійской манеры, навсегда оставшіеся лишь древнимъ преданіемъ, въ то время, какъ живопись на западѣ перешла къ натуральному пейзажу. Волотовскій горный ландшафтъ преувеличиваетъ готическій стиль ландшафта треченто, а въ Зарзмѣ горы уже безмѣрно осложнены той раздѣлкой лещадками, которая умѣренно примѣнялась ранѣе и свела къ совершенному шаблону и безжизненности горный ландшафтъ живописи XV и XVI столѣтій. Этотъ ландшафтъ пережилъ почти всѣ стадіи своего омертвѣнія также и въ русской иконописи. Правда, болѣе поздняя рукопись Евангелія № CXVIII Публичной библіотеки, какъ и многія современныя ей иконы, обнаруживаетъ стремленіе ввести въ область новой византійской манеры и натуральный пейзажъ итальянской живописи XV вѣка, гдѣ видны далекіе зеленые проспекты, голубой горизонтъ и проч., но эти стремленія были такого же свойства, какъ и раньше, т. е. были подражаніемъ, которое отвергла

монументальная строгая аѳонская живопись, послѣ паденія Царьграда застывшая на формахъ предыдущаго времени.

Эта новая византійская манера, носившая отблескъ искусства возрожденія, была воспринята всѣми странами, стоявшими въ исторической связи съ Византіей, а вмѣстѣ съ ней были восприняты и тѣ вѣянія искусства возрожденія, которыя оживили старую греческую манеру.

Историческія границы въ развитіи новой византійской манеры были бы не совсѣмъ ясны, если бы, опредѣляя составъ ея формъ и ея стили, мы обошли молчаніемъ то состояніе, въ которомъ находилась византійская живопись въ началѣ эпохи, т. е. до XIII столѣтія. Эта задача, однако, выполнена съ такимъ исчерпывающимъ мастерствомъ Н. П. Кондаковымъ, что въ данномъ случаѣ приходится лишь повторить вкратцѣ его приговоръ. Уже въ рукописи Ватиканскаго минологія онъ не находитъ, «никакого творческаго изобрѣтенія, ничего индивидуальнаго и самобытнаго», а въ рядѣ рукописей XII столѣтія «ремесленная передача установившагося канона дѣлаетъ крайне угловатыми и преувеличенными всѣ жесты, движенія и позы, рѣзкими и утрированными всѣ формы экспрессіи»... «Византійское искусство въ эту пору, какъ будто напрягаетъ всѣ усилія исказить, обезличить, лишить жизни созданные имъ и усвоенные отъ древности религіозные типы, обративъ ихъ въ декоративную игрушку». «Въ техникѣ явное паденіе: грязная, густая гуашь нечистыя краски»... [1]). И дѣйствительно, таковъ и тотъ памятникъ придворной цареградской живописи XIII столѣтія, который долженъ былъ принадлежать рукѣ придворнаго мастера, такъ какъ онъ представляетъ эпиталамій (Vat. № 1851) на одну изъ свадебъ императора Андроника II Палеолога (1256—1328), какъ полагаетъ Стриговскій [2]). Небрежное и неумѣлое исполненіе рисунковъ къ стихамъ хвалебна, мутныя краски, обратили на себя вниманіе издателя этой рукописи. Пріемы старой школы мастерства выражены здѣсь крайне ярко. Плоскія фигуры, ихъ фронтальныя позы, вода въ видѣ клубящихся завитковъ, темная полоска вмѣсто земли подъ ногами, наконецъ, яркость раскраски фигуръ, лишенныхъ рельефа, указываютъ на то, что художникъ всецѣло держится пріемовъ зрѣлой, но совершенно лишенной жизни и технически неумѣлой византійской манеры (табл. XXX, 1, 2). Головныя покрытія мужскихъ и женскихъ фигуръ, извѣстныя въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и въ поздне-византійской миніатюрѣ, говорятъ о времени возникновенія ихъ,

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Иконографія Богоматери, II, Петроградъ 1915, 15—16.

[2]) J. Strzygowski, Das Epithalamion des Paläologen Andronikos II. Byz. Zeitschr. 1901, X. 547—567.

близкомъ къ концу XIII, или началу XIV столѣтія. И, однако, въ эту среду фигуръ такого шаблоннаго вида вкраплена совершенно отличная по стилю группа невѣсты съ сопровождающими ее женщинами. Женщины близко напоминаютъ извѣстныя уже намъ фигуры въ длинныхъ покрывалахъ, а нѣжная фигурка невѣсты съ узкими плечами, въ длинной мантіи съ волочащимися одеждами позади нея, настолько различаются отъ широкихъ, плечистыхъ фигуръ встрѣчающей ее группы придворныхъ дамъ, что кажется, будто бы другая рука внесла эту фигуру въ среду застывшихъ формъ византійской манеры. Высокій лобъ невѣсты, ея узкія плечи, плоская узкая грудь, расширяющіяся къ низу и плавно падающія одежды до такой степени роднятъ эту фигуру съ готическими, въ частности съ фигурами свв. женъ кёльнской школы, что въ мастерствѣ уже этого придворнаго живописца ясно видно стремленіе пользоваться западными формами. Это стремленіе затѣмъ проходитъ черезъ всю живопись XIV столѣтія, но болѣе систематически и болѣе ярко. Если въ мозаической и миніатюрной живописи, вслѣдствіе самыхъ условій производства мозаики и исполненія мелкой миніатюры, исчезаютъ поучительныя частности въ улучшеніи формъ человѣческой фигуры и рисунка, то на иконахъ эти частности выступаютъ въ совершенствѣ. Такъ, на одной греческой иконѣ Музея Александра III, № 1732, съ изображеніемъ Рождества Іоанна Предтечи (табл. XIII), улучшенія византійской древней манеры выражены вполнѣ опредѣленно въ зависимости отъ указанныхъ уже формъ треченто. Крайне внимательный рисунокъ сказывается въ изяществѣ линій кистей и пальцевъ рукъ, въ замѣчательной по своей почти скульптурной лѣпкѣ лица Захаріи, въ старомъ лицѣ Елизаветы и въ складкахъ ея одеждъ, внутри которыхъ видна ея правая рука, обернутая гиматіемъ. Фигуры служанокъ не менѣе важны. Первая, подающая Елизаветѣ флаконъ, съ длинными вьющимися и падающими на плечи волосами, съ обнаженными руками и открытой шеей, есть совершенный типъ женскихъ фигуръ сіено-пизано-флорентійскихъ росписей. Третья служанка, ставящая на столъ блюдо съ кушаньемъ, по существу та же фигура, но одѣтая въ широкое покрывало съ широкими полосами прошивокъ и завязанное на головѣ узломъ, венеціанскаго типа, нѣсколько разъ указаннаго на памятникахъ новой византійской манеры [1]). Вся группа, состоящая изъ

[1]) Въ венеціанскомъ искусствѣ эта фигура служанки съ покрываломъ еще разъ извѣстна въ композиціи Рождества Богородицы въ часословцѣ венеціанской печати 1536—8 г.г., описанномъ Яремичемъ въ журналѣ Искусство и печатное дѣло, 1910, ноябрь, 498, гдѣ онъ справедливо отмѣтилъ и сходство этой композиціи съ мозаикой Кахріэ-Джами.

четырехъ женскихъ фигуръ, задумана совершенно въ духѣ монументальныхъ композицій треченто, т. е. симметрично и въ контрастѣ. Въ то время какъ фигура Елизаветы и служанки въ покрывалѣ обращены другъ къ другу лицомъ, двѣ служанки, стоящія между ними за столомъ, обращаютъ головы въ разныя стороны. Одна служанка обращается къ Елизаветѣ, другая что-то говоритъ служанкѣ въ покрывалѣ. Этимъ достигается замѣчательная ясность и движеніе всей группы. Центръ этой группы указанъ посредствомъ узкаго окна, помѣщеннаго, какъ раздѣляющая черта между головами двухъ служанокъ. Въ движеніяхъ рукъ двухъ среднихъ служанокъ также замѣтно стремленіе съ симметріи. Лѣвыя руки двухъ среднихъ служанокъ касаются стола, а правыя приподняты въ разныя стороны подъ однимъ и тѣмъ же угломъ. Въ фигурахъ нѣтъ еще сильнаго рельефа искусства XV вѣка, а, наоборотъ, линейная точность и выдержанность контуровъ, какъ и въ искусствѣ мастеровъ Испанской капеллы и въ росписяхъ Лоренцетти въ Сіенѣ, соединяется лишь съ легкимъ рельефомъ складокъ, рукъ, лицъ, давая въ общемъ еще плоскую фигуру. Это сравнительно большое мастерство въ рисункѣ, въ изяществѣ рукъ, въ правильности чертъ лица, уже лишенныхъ той уродливости, которая такъ типична для фигуръ мозаикъ Кахріэ-Джами въ сложныхъ композиціяхъ, очень замѣтное въ исполненіи иконы, все же есть не болѣе, какъ отблескъ искусства конца XIV столѣтія въ Италіи, и если здѣсь исчезла готическая узловатость сочиненій въ плечахъ, локтяхъ, пальцахъ, и худощавыя фигуры пришли къ болѣе правильной анатомической нормѣ, то все же въ искусствѣ византійскаго иконописца нѣтъ той жизненности, которая въ Италіи проистекала изъ наблюденія природы. Руки служанокъ отъ плечъ до кистей деревянны, особенно въ верхнихъ частяхъ, гдѣ плечевыя части ровны и лишены даже той игры линій мускуловъ, которыя есть въ мозаикахъ Кахріэ-Джами и родственныхъ имъ памятниковъ. Грудныя клѣтки фигуръ плоски, строеніе бюста непонято, и только у служанки съ покрываломъ замѣтна та полнота бюста, которая такъ стильно выражена у пляшущей Саломеи въ мозаикѣ крещальни ц. св. Марка. Фигура Елизаветы, несмотря на очень умѣлый и сложный раккурсъ ногъ и рукъ, коротка, а голова велика. Эта драгоцѣнная икона—одна изъ тѣхъ, которыя показываютъ, до какого предѣла доходило улучшеніе стиля новой византійской манеры въ области рисунка, расположенія фигуръ и композиціи, въ основѣ своей принадлежащей еще древней византійской манерѣ, но въ ней присутствуетъ уже та сухость, которая намекаетъ на послѣдующую иконописную строгость фресокъ аѳонскаго цикла.

ДОПОЛНЕНІЯ И ПОПРАВКИ.

Къ стр. 109: Рисунки Бенедикціонала св. Этельвольда я могъ цитировать только по изданію Gage'a въ журналѣ Archaeologia, XXIV, 1832. Между тѣмъ Ellis Minns мнѣ любезно сообщилъ о существованіи замѣчательнаго изданія этой рукописи, предпринятаго герцогомъ Девонширскимъ, представляющаго факсимиле въ краскахъ съ этой рукописи. Изданіе это чисто приватное, въ продажѣ несуществующее: The Benedictional of saint Aethelwold Bishop of Winchester 963—984 reproduced in facsimile from the manuscript in the library the Duce of Devonshire and Chatsworth edited in the texte and introduction by George Frederic Warner, Oxford MCMX. 39 × 27 cm.

Къ стр. 128. Ангелы Силы (Virtutes) во Флорентійской крещальнѣ склоняются къ человѣческимъ фигуркамъ, которыя къ нимъ простираютъ руки, прося помощи. Эти человѣческія фигурки — одержимые бѣсомъ, такъ какъ изо рта каждаго вылетаетъ маленькая черная фигурка бѣса. Слѣдовательно, ангелы Силы исцѣляютъ бѣсноватыхъ. См. Venturi, o. c. V, рис. 185.

Къ стр. 167. Въ греческомъ лицевомъ акаѳистѣ, писанномъ на бумагѣ, принадлежащемъ Церковно-Археологическому музею Петроградской Духовной академіи, отнесенномъ Н. В. Покровскимъ къ XVI или началу XVII вѣка, повторены нѣкоторыя композиціи и фигуры акаѳиста Синод. библ. и Сербской псалтиря: пѣвцы въ островерхихъ шапкахъ по сторонамъ Богородицы съ младенцемъ на тронѣ, Богородица со свѣчой, Упреки Іосифа Маріи, Возвращеніе волхвовъ въ Вавилонъ, Дѣвы по сторонамъ Богородицы. См. Н. В. Покровскій, Музей С.-Петербургской Дух. акад., Петроградъ 1909, 51—55, табл. XVII.

На табл. XIII вмѣсто «Рождество Богородицы» слѣдуетъ читать «Рождество Іоанна Крестителя».

На табл. XXV, 1, вмѣсто «Шпейера» слѣдуетъ читать «Шейерна».

На табл. XXXII, 3, вмѣсто «Іоакимъ въ пустынѣ» слѣдуетъ читать «Іосифъ въ композиціи Рождества Христова».

Д. Айналовъ.

Магическій папирусъ Salt 825 Британскаго музея.

Болѣе пятидесяти лѣтъ тому назадъ Birch напечаталъ въ Revue Archéologique [1]) описаніе и переводъ магическаго іератическаго папируса, поступившаго въ Британскій музей изъ коллекціи Salt. Съ тѣхъ поръ никто этимъ въ высокой степени важнымъ текстомъ не занимался [2]); онъ остается до сихъ поръ неизданнымъ, и только В. С. Голенищевъ, еще при старой дирекціи египетскаго отдѣла Британскаго музея, заинтересовавшись папирусомъ въ связи со своими работами надъ магическими текстами цикла «Горовъ на крокодилахъ», получилъ въ свое распоряженіе фотографіи папируса и разрѣшеніе ихъ издать. Много лѣтъ тому назадъ онъ любезно передалъ мнѣ эти фотографіи для изученія и изданія, и только теперь мнѣ удалось довести свою работу до желаннаго конца, причемъ дѣло, конечно, не обошлось какъ безъ помощи и любезныхъ указаній Владимира Семеновича, такъ и безъ того, что не мало мѣстъ все еще остается для меня неяснымъ и въ отношеніи перевода, и съ точки зрѣнія реалій. Переводъ Birch'а для своего времени, когда наука еще только приступила къ чтенію іератическихъ текстовъ, долженъ быть признанъ замѣчательнымъ; но за полстолѣтія египтологія ушла настолько далеко, что теперь онъ уже не можетъ считаться удовлетворительнымъ. Несмотря на сравнительно ясное и тщательное письмо, пониманіе во многихъ мѣстахъ затрудняется какъ лакунами (не особенно многочисленными), такъ и самимъ характеромъ текста. Хотя египетская литература не можетъ жаловаться на недостатокъ памятниковъ магическаго характера — ихъ едва ли въ ней не большинство,— но въ ней нѣтъ другого текста, совершенно подобнаго нашему. Знаменитый

---

[1]) Sur un Papyrus Magique du Musée Britannique. Rev. Arch. 1863, 119 и 417.

[2]) Его не использовалъ даже Budge въ своихъ многочисленныхъ работахъ, м. пр. посвященныхъ египетской магіи.

рар. Harris представляетъ ритуалъ очищенія и заклинанія воды, берлинскій 3027—сборникъ заговоровъ противъ дѣтскихъ и материнскихъ болѣзней; «Горы на Крокодилахъ», ватиканскій папирусъ и туринскіе имѣютъ цѣлью побороть дѣйствіе ядовъ и болѣзней; луврскій 3229 обусловливаетъ благопріятные сны. Нашъ папирусъ все время говоритъ о парализованіи «враговъ» бога, царя и имя рекъ. Для ихъ уничтоженія служатъ и магическіе составы, и заговоры, и цѣлыя «книги», и талисманы, особенно «уалы», и рисунки, обильно помѣщенные въ папирусѣ, и восковыя и другія фигурки. «Враги» эти и земные, «возставшіе противъ царя во дворцѣ его» [1])—случай, едва ли со временъ бога Ра не обычный въ придворныхъ хроникахъ фараоновъ, и сверхестественные—«идущіе изъ нѣдръ земли» [2]), «изъ воздуха» [3]), «Сетхъ и его спутники» [4]) и т. п. Соотвѣтственно и на магическихъ рисункахъ изображены связанные спинами два представителя «враговъ» — Сетхъ и азіатъ [5]). Борьба съ врагами царя находитъ себѣ прототипъ въ борьбѣ противъ враговъ Осириса, который является какъ бы центральнымъ образомъ нашего текста; съ другой стороны, она служитъ сама образцомъ для «защиты» простыхъ смертныхъ; поэтому амулеты и т. п. предназначены не только для «этого бога», но и для «имя рекъ» [6]). «Враги» опасны и при жизни, и по смерти [7]), но нашъ папирусъ имѣетъ цѣлью уничтоженіе первыхъ; со вторыми имѣетъ дѣло заупокойная литература.

Переходя теперь къ обзору содержанія папируса, скажемъ нѣсколько словъ о его внѣшнемъ видѣ. Длина его около $4^1/_2$ метровъ, ширина—17,3 см. Судя по описанію Birch'а, матеріалъ его хрупкій и темный [8]). Начало потеряно, пропали концы первыхъ двухъ и отчасти третьяго изъ сохранившихся столбцовъ іератическаго письма; всего ихъ сохранилось 17, кромѣ того 25 вертикальныхъ строкъ іероглифовъ и три магическихъ рисунка, не считая мелкихъ; нѣсколько фразъ написано «энигматическими» іероглифами. Послѣднее обстоятельство, въ связи съ палеографическими соображеніями, заставляетъ отнести рукопись къ позднему времени, не раньше поздне-саисской и даже птолемеевской эпохи; письмо ея напоминаетъ напр. берлинскій папирусъ 3008 съ взываніями

---

[1]) IX, 3; ср. V, 6; VIII, 3.
[2]) VIII, 7.
[3]) VIII, 4—5.
[4]) XI; ср. IV, 7.
[5]) XI—XIV.
[6]) VII, 10; VIII, 1.
[7]) IX, 2.
[8]) Revue Archéol. 1863, 120.

Исиды и Нефтиды. Транскрипція не представляетъ, кромѣ нѣсколькихъ случаевъ, серьезныхъ затрудненій; мы дали ее полностью въ другомъ мѣстѣ [1]), ограничившись здѣсь, по типографскимъ причинамъ, переводомъ и воспроизведеніемъ на таблицахъ въ нѣсколько уменьшенномъ видѣ частей съ магическими рисунками и энигматическими іероглифами.

Начало сохранившейся части описываетъ содроганіе всей природы и боговъ, очевидно, по смерти Осириса. Изъ слезъ, пота, крови и т. п. боговъ, прямо или косвенно, образовались растительныя и иныя вещества, необходимыя для возстановленія тѣла Осириса, для его бальзамированія, оживленія. Боги величаютъ Осириса и ставятъ на его мѣсто Гора, помогаютъ ему въ борьбѣ съ Сетхомъ и его присными, которые уничтожаются. Однако кровь казненнаго Сетха падаетъ въ нѣкоторыя мѣстности Египта, которыя становятся мѣстами его культа. Такимъ образомъ не устранена окончательно опасность для Осириса и его присныхъ. На помощь являются статуэтки «враговъ» изъ воска—ихъ подвергаютъ дѣйствію пламени богиня Сахметъ. Кромѣ того прибѣгаютъ къ страшнымъ магическимъ книгамъ, «въ которыхъ жизнь и смерть», къ рисункамъ, узламъ, магическимъ дѣйствіямъ (напр. вдыханію—богъ Шу), заклинаніямъ, влагаемымъ въ уста боговъ, магическимъ жезламъ, размѣры которыхъ даются. Среди талисмановъ особое мѣсто занимаетъ магическій «домъ Осириса», рисунокъ и подробное описаніе котораго приводятся. Это—микрокосмъ, въ которомъ хранится изображеніе бога и священная книга, сохраняющая ему жизнь и повергающая его враговъ. Особыя, мало вразумительныя, формулы открываютъ доступъ въ этотъ домъ. Конецъ текста даетъ предписанія для приготовленія фигурки Хентіементіу, умѣлое пользованіе которой избавляетъ отъ внезапной смерти, огня и другихъ непріятностей. Затѣмъ слѣдуетъ большой магическій рисунокъ, изображающій, повидимому, эту фигурку, а также Осириса среди магически охраняющихъ его божествъ.

Таково, въ общихъ чертахъ, содержаніе нашего папируса. Конечно, отъ египетскаго текста вообще, а магическаго въ особенности, нельзя ожидать стройности и цѣльности—нами намѣчена лишь общая схема, въ которой мы старались сгладить безпорядочность, постороннія вставки и т. п.

Текстъ имѣетъ несомнѣнно крупный интересъ не только какъ лишній памятникъ столь характерной для Египта магической литературы, въ которой онъ оказался учителемъ болѣе позднихъ эпохъ культурной жизни человѣчества, но и по ряду варіантовъ извѣстныхъ ми-

---

[1]) Изв. И. Акад. Наукъ, 1916, 1—16.

фовъ и намековъ на неизвѣстные. Новое сказаніе о плачѣ боговъ, людей и животныхъ, о помраченіи свѣта и т. д. при смерти Осириса, о происхожденіи растеній, пчелъ, мѣстъ культа изъ истеченій боговъ, о волхвованіи Тефнутъ въ глубокой пещерѣ, о Шу и его отношеніи къ Осирису и т. п. Новое узнаемъ о богахъ: Мутъ, Маатъ, Шу (въ формѣ ока и пера орла). Сообщается цѣлый рядъ заглавій магическихъ книгъ. Наконецъ, папирусъ даетъ новый матеріалъ, языкового и палеографическаго характера.

Безъ сомнѣнія, изслѣдователи сравнительной мифологіи и народныхъ вѣрованій и суевѣрій найдутъ въ нашемъ папирусѣ обильный матеріалъ. Мы не нашли возможнымъ для себя погрузиться въ эту область и освѣтить текстъ приведеніемъ обильныхъ параллелей—это еще дольше задержало бы появленіе и безъ того запоздавшей работы.

Переводъ папируса Salt 825.

I... (1) Говорится [1]) это ночью. Это былъ не день. Стонали, стонали (2), (на небѣ и) на землѣ. У боговъ и богинь руки были на головахъ. Земля не достигала... (3), солнце не восходило, мѣсяцъ медлилъ и его не было (?). Небо колебалось (4), земля была низвергнута, воды перевернуты, по нимъ не плыли (5)... Было слышно, какъ всѣ люди плакали и проливали слезы. Души...(6), боги, богини, люди, духи, умершіе, скотъ, (7) стада...плакали горько... [2]).

II. (1) Снова цѣдили и варили (?!), произошелъ напитокъ šdh; далъ Ра на своего сына (?). Горъ плакалъ; (2) упала вода изъ ока его на землю, проросла, получилась мирра. Гебъ страдалъ, испуская кровь изъ носа своего на землю: она проросла и произошелъ кедръ, произошла кедровая благовонная смола изъ воды его (4). Шу и Тефнутъ плакали горько; упала вода изъ очей ихъ на землю, проросла; произошелъ (5) ладанъ. Ра плакалъ снова, упала вода изъ ока его на землю и превратилась въ пчелу. Пчела (6) работала, превратилась работа ея въ полевые цвѣты всякаго рода, произошелъ воскъ, произошелъ медъ отъ (7) воды ея. Ра утомился; упалъ потъ съ членовъ его на (землю), проросъ, превратился въ ленъ и (8) произошло одѣяніе; одѣяніе... [3]).

---

[1]) Въ началѣ строкъ потеряно около двухъ словъ.

[2]) Конецъ столбца потерянъ.

[3]) Аналогичныя представленія существуютъ въ сказаніяхъ всѣхъ народовъ; параллели въ греческой мифологіи привелъ еще Birch въ указанной статьѣ. Гностическія параллели см. Dieterich, Abraxas, 29.

III. (1) его блевотина, извергнутая имъ стала маэью. Нитъ (?) соединился (sic!) со своими присными, вышедшими изъ Ра, (2) они помѣщены на члены бога. Ра утомился снова; вода изъ устъ его вышла на землю, произрасла, сдѣлалась растеніемъ туфи [1]). (3) Исида и Нефтида утомились весьма; вышелъ потъ ихъ на землю, произросъ; произошло дерево (4) тишепсъ [2]).

Когда Ра сидѣлъ въ землѣ Хатбенбенъ и въ землѣ Ихи, упалъ потъ его на нихъ.

Когда Птахъ сидѣлъ въ землѣ (5) Та-ненетъ, упалъ потъ его на нее.

Когда Осирисъ сидѣлъ въ землѣ Бусириса и въ землѣ Хет(6)-джефау [3]), упалъ потъ его на нихъ,

Земля отверстій Элефантинскихъ (7) [4])... Шу и Тефнутъ помѣщаютъ (?) это къ тѣлу бога; они строятъ его, образуя въ (8) [5])... Онъ отверзаетъ уста свои въ день онъ (9)... по повелѣнію его.

IV. Шу, Тефнутъ, Гебъ, Нутъ, Горъ, Исида, Нефтида, Тотъ—его ежедневные восхвалители. Шу и Тефнутъ (2) бьютъ (?) по тѣлу спереди (?); произошелъ весьма великій плачъ, произошла пустыня (?) ради этого..... [6]) Величіе Ра, котораго называютъ «Находящійся въ яйцѣ», который причинилъ гибель лгуньямъ, бывшимъ на землѣ [7]), онъ уничтожаетъ; (5) его именуютъ «тотъ, кто дѣлаетъ... враговъ, кто причиняетъ гибель (6) злымъ». Ра, Тотъ, Шу, Тефнутъ помѣщаютъ сына своего Гора, сына Исиды, сына Осириса на престолъ отца его. Они повергли Сетха, отправили его на мѣсто казни сокровенное на востокѣ; палачомъ сталъ Горъ, чтобы заклать его. Этотъ богъ упокоился въ Эдфу, уничтоживъ души враговъ, которые были тамъ. Боги и богини защищаютъ этого бога, величая его ежедневно, повергая враговъ его во вѣки.

V. (1) Въ землѣ Оксиринха, въ землѣ Суабти (?), въ землѣ Сесесу [8]), въ (2) землѣ Джесджесъ [9]), въ землѣ Кенметъ [10]) упала

---

[1]) Родъ папируса; евр. „суфъ".

[2]) Часто упоминаемое благовоніе. См. Golénischeff, Le Conte du Naufragé, 221 s. v, по Newberry, корица.

[3]) Ср. Maspero, Papyrus du Louvre, 27, n. 5.

[4]) Потеряно нѣсколько словъ.

[5]) Сохранились только концы двухъ послѣднихъ строкъ.

[6]) Непонятное мѣсто: „волосяной, тотъ, который внутри его (?)".

[7]) Намекъ на какой-то миѳъ.

[8]) Городъ Сетха, повидимому, въ Фаюмѣ. „Владыка Сесесу" или „глава (ḫnti)" Сесесу—частый эпитетъ этого бога. См. Brugsch, Dict. Géographique, 752.

[9]) Оазъ, нынѣ El-Dakhel.

[10]) Великій Оазъ, нынѣ El-Khargeh.

кровь Сетха—это его города [1]). (3) Онъ стоитъ при (?) деревѣ Ареръ восточномъ.

Что касается воска, который обрабатываютъ, то онъ обработанъ для (фигурокъ?) враговъ, (4), чтобы заклать имя его, чтобы не дать душѣ его выйти изъ мѣста казни; что до воска обработаннаго (въ видѣ фигурокъ) злодѣевъ (5) для уничтоженія (?) имени его, то не дѣлай съ нимъ ничего дурного, но будь далекъ очень очень—(6) это великая защита Онуфрія, производящая магическую защиту царя во дворцѣ его—приносятъ ихъ, чтобы помѣстить подъ пламя (7) Сахметъ для уничтоженія враговъ [2]).

Что касается древа Ареръ западнаго, то оно стоитъ (8) для Осириса, ради того, что̂ случилось раньше [3]).

Хранилище (?) [4]) волхвованія (9) книги «Пехуи-каутъ» 20-е число 1-го мѣсяца [5]) день взятія книги и отсылки книги, изъ которой выходитъ жизнь и (10) смерть; хранилище (?) книги «Пехуи-k'ut [6]) сдѣланъ изъ нея; книги сокровенной, ниспровергающей волхвованія, (VI) которая дѣлаетъ узлы, укрѣпляетъ узлы, скрѣпляетъ всякую печать; въ ней жизнь и смерть. Не выходи съ нею [7]) (2); если кто выйдетъ съ нею, умреть внезапно отъ ножа немедленно—будь отъ нея весьма далекъ, ибо жизнь въ ней (3) и смерть въ ней. Читаетъ ее (только) писецъ артели (?), имя котораго (сообщено) «Дому Жизни» [8]). Жезлъ озера—это Горъ, повергающій (4) враговъ своихъ. Онъ доставленъ въ восточное Эдфу. Жезлъ озера—это тамарискъ въ семь стволовъ (?), въ три локтя. (5) Принесенъ ножъ изъ восточнаго Эдфу. Онъ превратился въ Ра, чтобы были повергнуты имъ враги его. Ножъ (этотъ) высотой въ 44.

«Домъ Жизни» (6) находится въ Абидосѣ [9]). Онъ выстроенъ изъ

---

[1]) Своеобразное объясненіе существованія культа Сетха!

[2]) Извѣстныя во всѣхъ суевѣріяхъ операціи. См. напр. Budge, Egyptian magic, 97—103. Для Египта достаточно указать на заговоръ противъ Рамсеса III.

[3]) Непонятный намекъ.

[4]) Dm: съ детерминативомъ, обозначающимъ м. пр. мебель, корзины. М. б. тожественной tm; (съ тѣмъ же детерминативомъ) = „мѣшокъ“.

[5]) 20-е тота — въ позднія времена годовой праздникъ Тота, бога письма (Brugsch, Egyptologie, 362), по папирусу Sallier IV—въ этотъ день спутники Ра уничтожили его враговъ. Т. обр. этотъ день во всѣхъ отношеніяхъ соотвѣтствовалъ задачамъ магической книги.

[6]) Повидимому, „волхвованія“.

[7]) = не открывай ея тайны.

[8]) Коллегіи храмовыхъ іерограмматовъ.

[9]) Слѣдуетъ описаніе магическаго дома Осириса, который, какъ и подобаетъ, локализуется въ Абидосѣ и воспроизводится на папирусѣ. Онъ именуется „Домомъ

четырехъ корпусовъ; внутренній корпусъ—съ подпорками, покрытъ; что же до 4-хъ корпусовъ и знака Жизни, (7) то со знакомъ Жизни—это Осирисъ, а четыре корпуса—Исида, Нефтида, Гебъ и Нутъ: Исида на одной сторонѣ, Нефтида (8) на другой, Горъ—на одной, Тотъ на другой. Это—четыре угла; Гебъ—полъ, Нутъ—потолокъ. (9) Богъ великій сокровенный—покоящійся внутри его. Извнѣ четыре корпуса изъ камня въ видѣ двухъ Идерти [1]), низъ его (10) песокъ; на внѣшней части всего четыре выхода: одинъ—на югъ, другой—на сѣверъ, третій на западъ, четвертый—на востокъ [2]). (VII, 1) [2]) Онъ сокровенъ, сокровенъ очень, очень. Онъ невѣдомъ и невидимъ; только солнце видитъ его; онъ таинственъ. Люди (2), которые входятъ въ него—это книжники Ра, писцы «Дома Жизни»; люди, которые внутри его—«лысые» [3]) бога Шу. (3) Стражъ (?)—это Горъ, закалающій враговъ отца своего Осириса. Писецъ книги бога—это Тотъ (4), чарующій его ежедневно. Не видящій, не слышащій (этого), здравый устами и умалчивающій имена ихъ далекъ (5) отъ внезапнаго заклапія. Да не подходятъ къ нему варвары. Аму да не взираютъ на него. Удались, удались!

Книга, (6) которая въ немъ—это «Души Ра» [4]), имѣющая цѣлью дать жить этому богу среди нихъ и повергнуть враговъ его.

Книжники «Дома Жизни»—(7) это тѣ, которые внутри его, спутники Ра, защищающіе сына его Осириса ежедневно.

Шу и Тефнутъ [5]) руководятъ (8) заклинаніями противъ враговъ и злодѣевъ. Тефнутъ принимаетъ образъ въ глубинѣ 44 перстовъ

Жизни"—терминомъ храмовой коллегіи іерограмматовъ. И самъ онъ хранитъ знакъ жизни и книгу, дающую жизнь. Отсюда понятенъ и терминъ храмовой коллегіи—она вѣдаетъ животворныя магическія писанія.

[1]) Два архаическія святилища обѣихъ половинъ Египта, переносимыя и на небо. Въ пирамидахъ встрѣчаются постоянно, именуемыя иногда „Домъ Великій" и „Домъ Огня".

[2]) Приложенное воспроизведеніе соотвѣтствующаго мѣста папируса представляетъ рисунокъ этого магическаго космическаго дома. Центръ его—прямоугольникъ со знакомъ Жизни и Осирисомъ внутри, стоящимъ въ футлярѣ на дискѣ и попирающимъ 9 „Луковъ"—варварскія племена. Имена Геба, Нутъ, Гора, Тота, странъ свѣта расположены, какъ сообщается въ текстѣ, въ слѣдующемъ, объемлющемъ большомъ квадратѣ и у входовъ. У верхняго праваго угла извнѣ надпись: „Отецъ твой Ра; ты сокровенъ существомъ".

[3]) Жреческій титулъ.

[4]) Обычный терминъ для священной, магической литературы, въ связи съ понятіемъ „души" боговъ, какъ ихъ воля и сила.

[5]) Шу играетъ важную роль и въ магическомъ папирусѣ Harris; Тефнутъ отожествляется съ Хатхоръ, иногда приводится въ связь съ извѣстнымъ „истребленіемъ" враговъ Ра.

внутри пещеры (9) противъ этой залы, въ которой находится этотъ богъ. Она дѣлаетъ узелъ изъ божественной травы «сенебъ» и помѣщаетъ (его) на шею этого бога (иначе: (10) помѣщаетъ на шею имя-рекъ).

Она—пламя въ землѣ противъ враговъ.

Она—сѣверный вѣтеръ у носа сына своего Осириса.

VIII. (1) Шу превращается въ перо орла. Онъ дѣлаетъ узелъ изъ шерсти быка и помѣщаетъ (его) на шею этого бога (иначе: (10) помѣщаетъ на шею имя рекъ) [1]). Шу производитъ дуновеніе къ носу сына своего Осириса [2]), чтобы удручить (?) враговъ его.

Они направлены (3) тѣлами и языками своими къ тому, чтобы производить (магическую) защиту этого бога, чтобы охранять царя во дворцѣ его, чтобы ниспровергать враговъ лица (?) его.

Сказано (4) Шу: «ты сокровенъ въ дискѣ, сокрытъ въ домѣ твоемъ! Враги! назадъ! Идущіе (изъ) воздуха, (5) отвратите лица ваши! Я сдѣлалъ узелъ, чтобы уничтожить души ваши. Я—Шу, превращающій въ пепелъ трупы ваши».

Сказано Тефнутъ: (6) «сокровенный въ Бенбенѣ сокрытый въ тайнахъ своихъ! Враги, падите отъ ножа! Я—Тефнутъ, (7) пламень противъ васъ всецѣло. Идущіе изъ нѣдръ земли, васъ не существуетъ во вѣки».

Сказано Гебомъ... [3])

(9) Сказано Нуть: Нутъ сокровенна въ тайнахъ своихъ, Гебъ сокровененъ въ (IX, 1) образахъ своихъ, Исида—въ талисманахъ своихъ, Нефтида защищаетъ его защитой Шенуэра и Уаджуэра [4]), непоколебимо въ его плаваніи, (2) и враги его не существуютъ ни по смерти, ни при жизни. Нѣтъ душъ вашихъ, нѣтъ и именъ вашихъ, нѣтъ труповъ вашихъ, нѣтъ и тѣней вашихъ, нѣтъ васъ на этой землѣ, злодѣи, (3) возставшіе противъ царя во дворцѣ его. Назадъ, враги! Душа Тефнутъ противъ васъ—она овладѣла вами. Фениксъ (4)... (?) сокрылся вчера, идетъ сегодня.

---

[1]) Магическіе узлы извѣстны въ суевѣріяхъ разныхъ народовъ. Для Египта достаточно указать на послѣднюю страницу R и на V берлинскаго папируса P. 3027, гдѣ узлы также помѣщаются на шею паціента. См. Erman, Zaubersprüche f. Mutter u. Kind, 34 слл. Въ музеяхъ нерѣдки подобія узловъ (іерогл. ts) изъ дерева, также вѣроятно магическаго назначенія.

[2]) См. рисунокъ въ концѣ папируса (табл. V)—Шу въ роли бога воздуха.

[3]) Передано непонятнымъ энигматическимъ письмомъ, воспроизводимымъ на таблицѣ.

[4]) Имена морей.

Кровь ока, сердце обезьяны, голова урея, глаза (5) карлика [1].... Pj [2]) юга и сѣвера сокровенно, (6) Pj въ тѣлѣ его прекрасно, прекрасно, сокровенно въ ея величіи. О Онхи [3]), ты живешь твоей жизнью. (7). О враги, пламя Амона въ тѣлахъ вашихъ и не угаснетъ (8) во вѣкъ. Проклинаетъ васъ тотъ, чей образъ сокровенъ [4]), чье существо сокрыто (9), чье имя и чей цвѣтъ невѣдомы (даже) для чадъ, вышедшихъ изъ тѣла его. Онъ посылаетъ противъ (10) васъ пламя, и вы превратитесь въ пепелъ [5]).

X. *Магическій рисунокъ крокодила со страусовымъ перомъ на головѣ, помѣщеннаго на колесо, внутри котораго изображенъ урей.*

Легенды. а) Вверху: «Другъ пепла, живущей тлѣнью.

б) *Надъ перомъ*: «Маатъ великая, пламенная, сокровенная... (?)

в) *Сбоку*: Мутъ великая, владычица Ишру; пламень предъ ней, владычицей живой тѣни, отъ крови госпожи крика, которой она живетъ.

г) *Внизу*: «Это тайна. Это запрещено [6]) видѣть. Довѣрить это можетъ только отецъ своему сыну. Нельзя ни видѣть, ни слышать.

XI [7]). Горитъ пламя.

«Краска (цвѣтъ?) богини Уэртъ—пламя»—читаетъ (ихъ) прогонитель цѣликомъ.

«Безголовый».

«Полсмерти, полжизни».

«Великая трепетомъ»—это тѣ (книги), которыя посылаютъ пламя на Сетха и его спутниковъ.

---

[1]) Рецептъ, затѣмъ повторенный на рисункѣ, изображающемъ круглую магическую пилюлю (?) на *l*. 9. См. таблицу I. Слѣдуетъ опять энигматическая строка.

[2]) Детерминировано кускомъ земли.

[3]) Нисба отъ знака Жизни, вѣроятно, Осирисъ.

[4]) Амонъ.

[5]) Влѣво отъ этого текста изображеніе магической „капли"—пилюли съ „сердцемъ обезьяны" и т. д.; подъ этимъ—изображеніе овала, внутри котораго надпись: „сдѣлано изъ золота и мѣди, написано на (?) крылѣ кобчика". Лѣвѣе изображеніе сосуда архаическаго типа сосудовъ изъ красной полированной глины; внутри изображено всевозможное оружіе и эмблема соединенія обѣихъ земель и написано: „обходитъ позади его", т. е. защищаетъ адепта. Рядомъ іератическая строка: „да овладѣешь ты врагами". См. табл. I.

[6]) Собств. „мерзость" въ ритуальномъ смыслѣ.

[7]) Слѣдуютъ (XI—XIV) тексты и изображенія четырехъ прямоугольниковъ со связанными внутри врагами въ видѣ Сетха и Азіата (см. табл. III), при которыхъ написано: „врагъ, врагъ, жалкій Сетхъ и его сообщники". Въ первомъ квадратѣ, соотвѣтствующемъ XI столбцу—наверху голова бегемота, а на верхней линіи 4 львиныхъ головы, обращенныя другъ къ другу. Текстъ столбца даетъ имя пяти магическихъ книгъ.

XII [1]). Изъ устъ ея исходитъ пламя на враговъ владыки пламени. Онъ сожигаетъ враговъ, живетъ кровью поверженныхъ.

Владычица смерти.

Живущая разбоемъ. Одна читаетъ книгу для Сокровеннаго именемъ; другая читаетъ ее для Ра; иная читаетъ ее для Птаха, иная—для Осириса.

XIII [2]). Владычица мѣста закланія, или владычица пламени. Могучая лицомъ.

Великая силой (въ бурю) при ужасѣ.

Владычица плача, живущая отъ него, пламя которой болѣзненно. Онѣ противостоятъ [3]) книгамъ:

«Повергающая врага жизни».

«Предающая врага пламени».

«Низвергающая стремглавъ».

«Попаляющая враговъ».

XIV [4]). А четыре огня:

Владыка грабежа, живущій отъ него.

Красноликій противъ враговъ.

Печальноликій.

Живущій живущими.

Они противостоятъ древнимъ книгамъ:

«Древняя»

«Замыкающая предковъ (p't)»

«Книга Великая»

«Въ богѣ (?)» [5]).

Далѣе слѣдуетъ уже описанный рисунокъ магическаго дома Осириса [6]).

XV (1) [7]). Нареченіе открытія двери этого дома. Открылъ я врата неба, отверзъ я двери земли, плыву я изнутри твоего дома. Южные, сѣверные, западные, восточные, (2) прочь отъ меня—я дыханіе, находящееся въ васъ!

---

[1]) На магическомъ прямоугольникѣ изображеніе 4-хъ обезьянъ въ обычной молитвенной позѣ. Текстъ даетъ имена ихъ.

[2]) Здѣсь на прямоугольникѣ изображены 4 урея—два противъ двухъ. Текстъ даетъ имена ихъ и магическихъ книгъ, парализующихъ ихъ дѣйствіе.

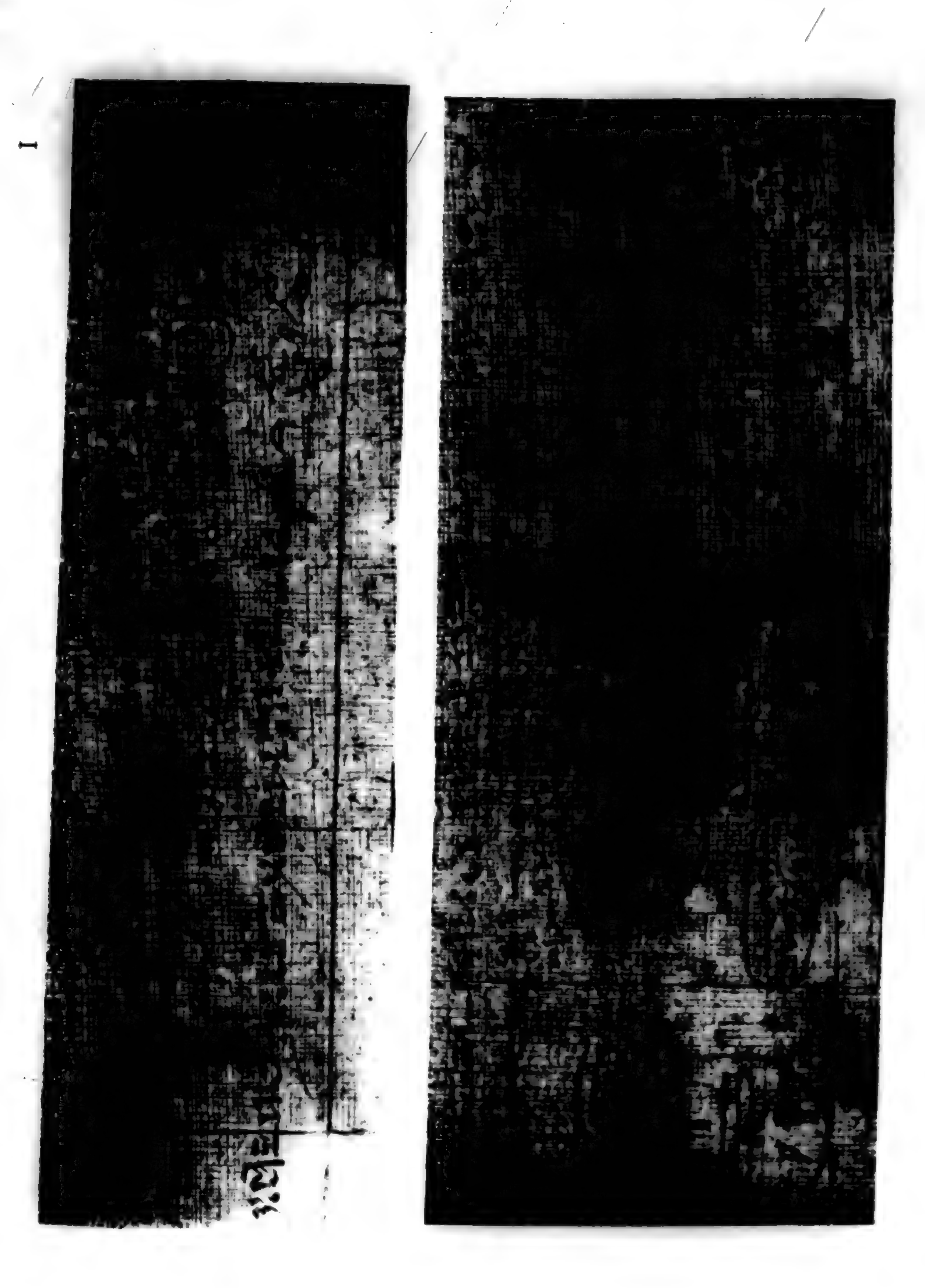
[3]) Собств. „спорятъ".

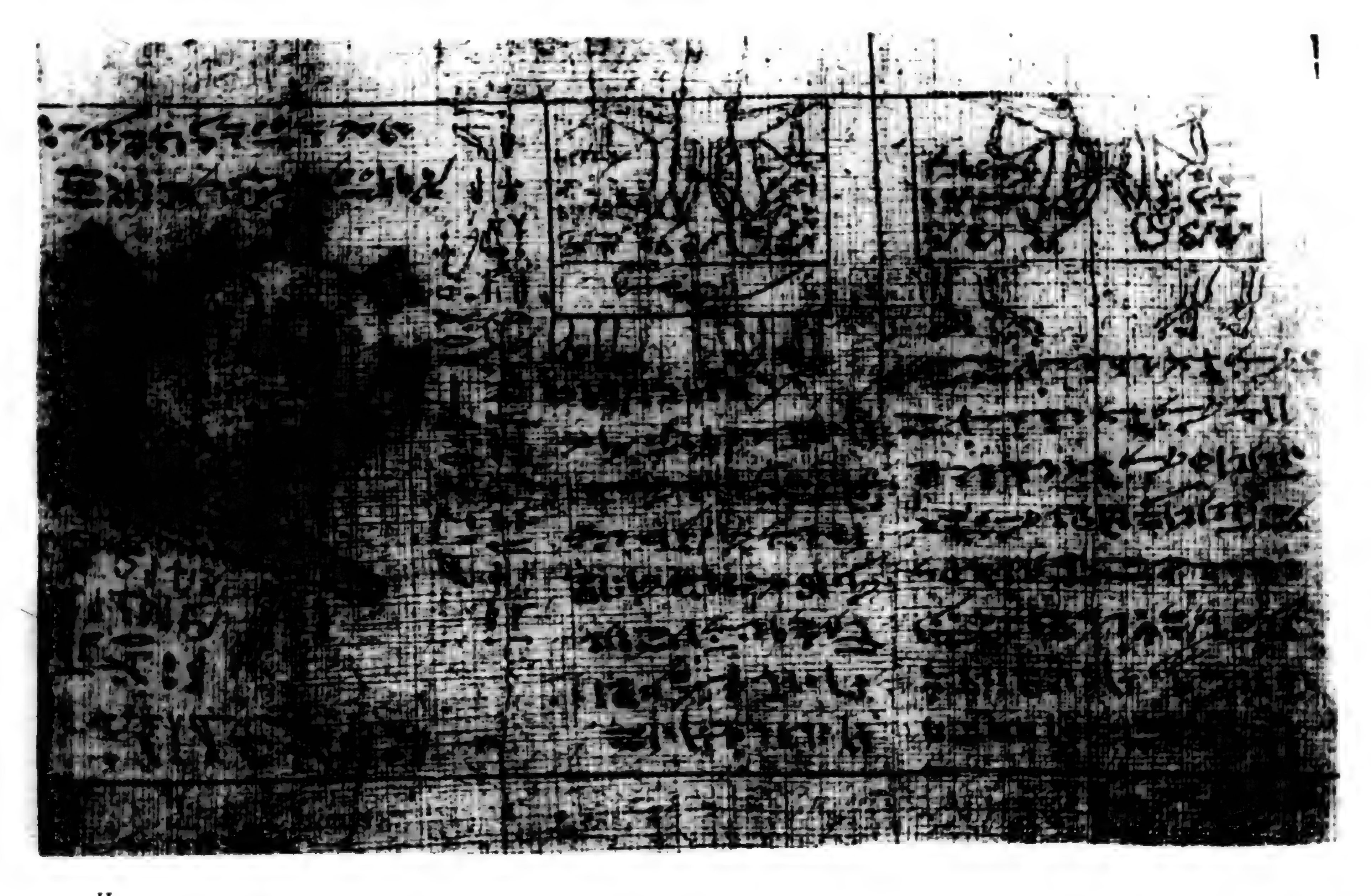
[4]) На прямоугольникѣ изображено 4 огня и въ текстѣ даются имена ихъ и имена магическихъ книгъ, парализующихъ ихъ дѣйствіе.

[5]) Reitzenstein, Poimandres, 237 дѣлаетъ выводы на основаніи неточнаго перевода Birch'a.

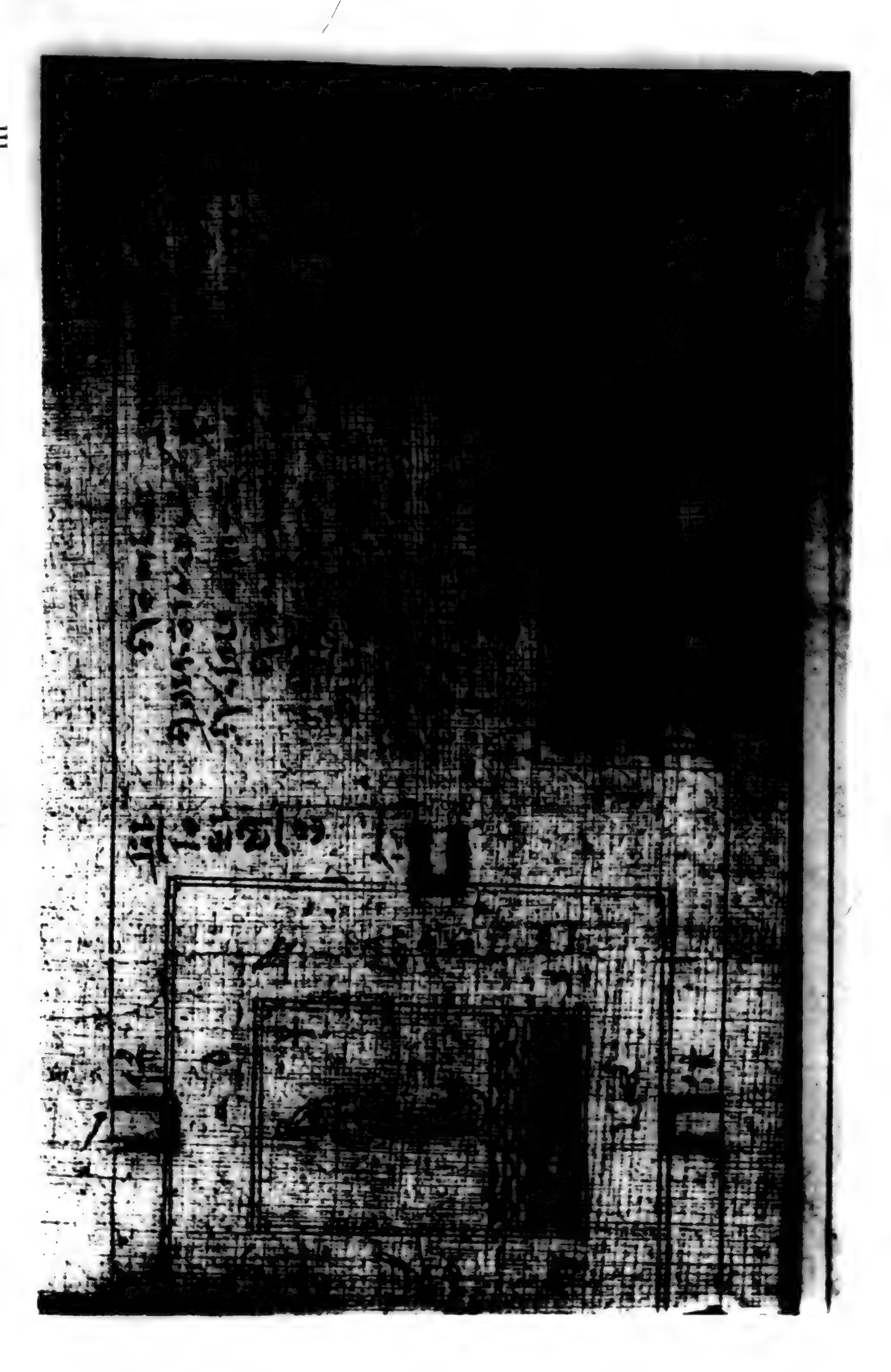
[6]) См. стр. 236 сл.

[7]) Тексты непонятны, какъ большинство заклинаній.

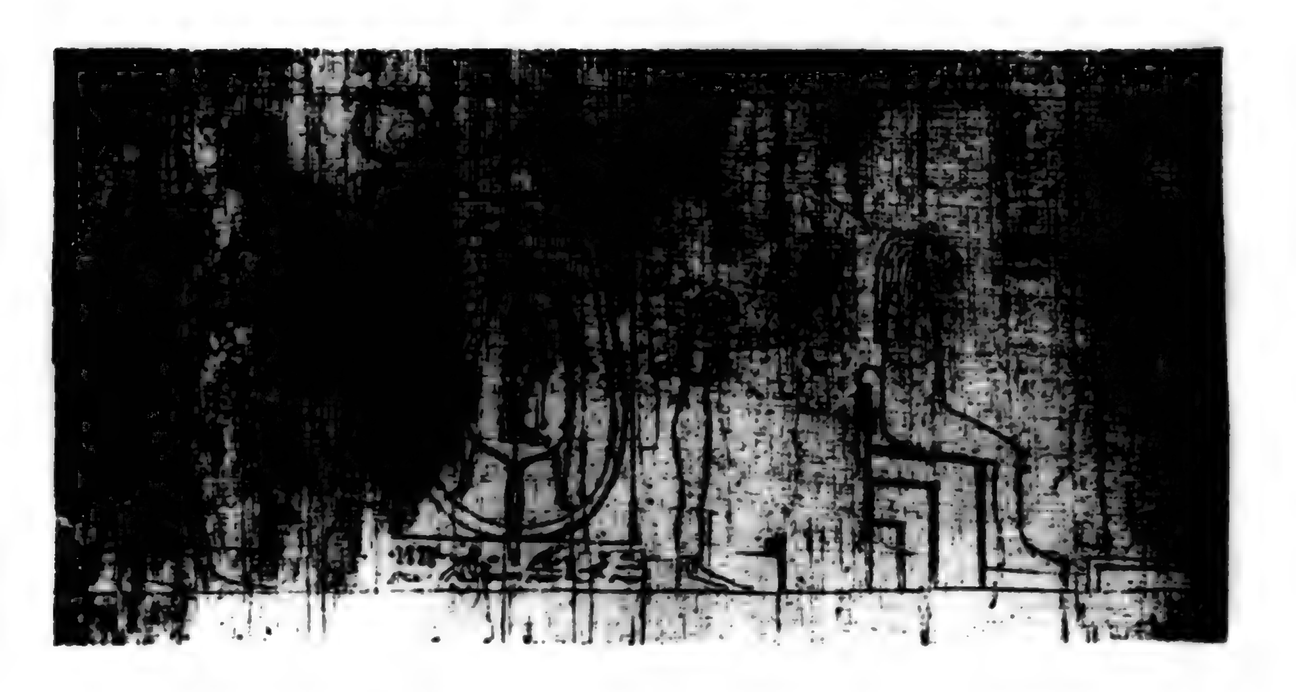




II



V



Изреченіе открытія двери этого дома. Ковчежецъ. Ковчежецъ. Ковчежецъ. Нейтъ. Я—Нейтъ, сокрытый сокрытіемъ, сокровенный сокровенностью, таинственный таинственностью, сокровенный въ знаніи его. Я сокровенъ въ знаніи тебя. (4) Я левъ обезьяны... уничтожающій. Я сокровенъ въ пламени, не слабый (?)... никогда. Непоколебимо (5) небо съ его тайнами. Потокъ покоится на (?) пламени. Гебъ, Нутъ, Нунъ, Нутъ плывутъ (6) вмѣстѣ. Произошло замедленіе (?)—солнечный дискъ исчезъ въ небѣ; ваши талисманы страдаютъ (?)...

А ковчежецъ, (7) что на шеѣ Анхура, владыки Дени—это сокровенная часть Лысаго (?); она сокровенна на пути (?) Ра у шеи; (8) тайны книги Peḥui-kat, чтобы спасти его отъ и. р.

Шу [1]), когда сынъ его сталъ враждовать (9) съ нимъ, надѣлъ Peḥui-kat на свою (?) шею, чтобы защититься отъ него. Онъ далъ произойти отъ этого несчастію. Шу заплакалъ, (10) когда произошло отъ этого несчастіе и оживилъ его во мгновеніе дуновеніемъ устъ своихъ ради сына своего Осириса. (11) Шу сказалъ, надѣвъ на свою шею Peḥui-kat:

«О живущій, пребывающій постоянно! Онъ сокровенъ въ жизни пламени; онъ [XVI (1)] проходитъ въ его защитѣ, какъ находящійся у Peḥui-kat... (2) дѣлая всѣ страны девяти Луковъ юга, (3) сѣверныхъ, западныхъ, восточныхъ, Египетъ, враговъ—въ смерти, (4) въ жизни, въ письмѣ съ этимъ богомъ.

А растеніе nebeḥu (5) сдѣлалось Осирисомъ въ Недитѣ. Взялъ его (6) Тотъ, чтобы привязать для Осириса къ его прекрасному оружію (?) [2])... (7) въ 17 день 1-го мѣсяца—9 «перстовъ», (8) въ 24 день 1-го мѣсяца 9 «ладоней!» [3]).

XVIII. (1) Немного смолы съ напиткомъ «шедехъ» и виномъ, (2) смочить, (3) превратить въ прекрасную часть.

(4) Предписаніе, (какъ) дѣлать изображенія Хентіементіу.

(5) Глины (Средиземнаго) моря . . .	4 хина
Песку (6) Моря	4 »
Глины изъ Хатъ—(7) Джефутъ . . .	4 »
«(?) изъ номовъ	также
Ладану	$2^1/_2$ хина

---

1) Новый миѳъ, присоединяющій Шу къ числу временныхъ враговъ Осириса.

2) М. б. коронѣ.

3) XVII столбецъ содержитъ повторяемый въ XVIII магическій рецептъ и магическія изображенія.

(8) Нѣчто изъ смолы, смоченной (9)
«шедехомъ» . . . . $2^1/_2$ хина
Вина . . . . $2^1/_2$ »

Превращено въ прекрасную «Часть», въ рукахъ (10) которой ? горшка и на головѣ которой десять уреевъ (11) обращается при бѣлой коронѣ. Не взвѣшивай этого.

(12) Первая невѣдомая работа:

Ладану 1
Анти (Мирры) 1
(13) Смолы . . . . $2^1/_2$ хина
Воску . . . . 2; растопить.

Кое-что изъ (14) благовонія tjšps—$2^1/_2$ сосуда.

То, что ты дѣлаешь, дѣлаетъ онъ; онъ (15) взвѣшиваетъ это снова, снова; онъ заворачиваетъ.

16) Вторая невѣдомая работа:

Ладану . . . . $2^1/_2$
Мирры 2
Смолы 2
Tjšps. 2
Вина. 2
(17) Šdḥ 2

къ образу сердца твоего. (19) Облеки это очень, очень и удались (20) какъ слѣдуетъ, какъ слѣдуетъ: это Жизнь (?), и ты будешь далекъ (21) отъ немедленной смерти, будешь далекъ (22) отъ огня, будешь далекъ отъ (23) неба—оно не разрушится, земля не (23) перевернется, Ра не сгоритъ съ (25) богами и богинями [1]).

XIX. (1) Если кто выйдетъ съ нею [2]), умретъ отъ ножа, ибо это великая тайна (2). Это—Ра. Это Осирисъ. Если ты... дѣлаешь... персты твои. (3) Она покоится внутри фигурки изъ дерева imm, облицованнаго фаянсомъ... вышиной въ 7 ладоней и 2 перста; (4) далѣе внѣшность ея—мѣшокъ изъ бараньей шкуры; еще внѣшность ея изъ (5) папируса, еще внѣшность ея—наосъ изъ хорошаго золота вышиной въ (6) 8 ладоней и 2 перста; еще внѣшность ея—изъ кедроваго дерева

---

[1]) Ср. Papyr. Harris, заговоръ въ водѣ, „священныя тайны Перанха": „если находящійся въ водѣ откроетъ свои уста..., я спущу землю (говоритъ Шу), югъ сдѣлается сѣверомъ и земля перевернется". Текстъ см. у Chabas, Le papyrus magique Harris, VII, 3—4.

[2]) Не сохранитъ ея тайны. Ср. VI, 2.

вышиной въ 10 ладоней и два перста [1]). (7) Подножіе ея изъ акаціи изъ Сесесу [2]), шириной въ три ладони... (?) (8) изъ папируса внутри его, позади сосуда.

Конецъ папируса занятъ большой магической картиной, въ центрѣ которой изображенъ Осирисъ въ двухъ видахъ: а) въ видѣ муміи на подставкѣ, въ бѣлой коронѣ съ жезломъ уасъ; за нимъ сидитъ львоголовая Тефнутъ (надпись: «мать твоя Тефнутъ защищаетъ тебя»); за ней стоитъ Нефтида съ поднятыми руками; б) въ видѣ муміи въ атефѣ въ футлярѣ, обернутой въ снятую съ цѣльнаго барана шкуру и заключенной въ нѣчто въ родѣ архаическаго сосуда, въ свою очередь помѣщеннаго въ наосъ, на которомъ сидитъ огнедышащій левъ въ атефѣ. Въ наосѣ въ верхнемъ правомъ углу написано: «Амонъ Ра. Птахъ», въ лѣвомъ: «Хентіементіу»; подъ наосомъ: «Отецъ твой Гебъ, мать твоя Нутъ защищаютъ тебя» [3]).

Справа отъ перваго изображенія Осириса: а) сидящая Сахметъ въ видѣ огнедышащаго льва въ атефѣ; надпись: «Сахметъ, глава мѣста казни, бросаетъ пламя на враговъ твоихъ»; б) Исида съ поднятыми руками; в) Шу съ головой въ видѣ Ока [4]) и съ обычными для него 4-мя высокими перьями на головѣ, съ поднятыми отъ локтей руками. Надпись: «Отецъ твой Шу производитъ сладостное дыханіе жизни къ носу твоему постоянно». г) Вверху лежащій извергающій пламя левъ въ атефѣ. Надпись: «Менти, бросающій пламя во мракѣ»; внизу четыре Урея на подставкахъ; на головахъ у нихъ: бѣлая корона, красная корона, солнечный дискъ, лунный дискъ.

Слѣва отъ второго изображенія Осириса стоитъ съ поднятыми отъ локтей руками Шу въ такомъ же видѣ какъ и справа, но съ привѣшеннымъ, какъ у царей, хвостомъ. Надъ нимъ написано: «Воздухъ».

Б. Тураевъ.

---

[1]) Ср. семь ящиковъ изъ различнаго матеріала, хранящихъ магическую книгу въ повѣсти о Сетонѣ.

[2]) Изъ города Сетха, м. б. какъ символъ попранія этого бога.

[3]) М. б. это изображеніе имѣетъ въ виду описаніе магической фигуры Осириса въ текстѣ XIX, хотя оно и не вполнѣ соотвѣтствуетъ ему. Во всякомъ случаѣ и тамъ, и здѣсь играетъ роль шкура барана.

[4]) Шу въ связи съ окомъ Ра и съ собственнымъ особенно упоминается въ магическомъ папирусѣ Harris (Chabas, o. c., I, 10–11), напр.: „поднесшій око свое отцу своему Ра въ даръ..."; „украшенный сіяніемъ своего ока въ Иліополѣ, чтобы повергнуть возставшихъ противъ отца своего"; подобіе Ра внутри ока своего отца". Въ нашемъ папирусѣ преслѣдуется цѣль уничтоженія „враговъ", почему и припоминается эта роль Шу. Другая его роль—бога воздуха—также ясно подчеркнута. Въ 154 гл. Книги Мертвыхъ „Око Шу" играетъ роль очистителя, предохраняющаго тѣло отъ тлѣнія.

Два римскихъ портретныхъ бюста II в. по Р. Хр. изъ собранія Эрмитажа.

Портретъ справедливо считается такимъ видомъ искусства, въ которомъ римляне достигли значительныхъ результатовъ и создали оригинальныя произведенія большой художественной цѣнности. Однако, сравнительно немного изслѣдованій посвящено изученію римскихъ портретовъ [1]).

---

[1]) Iconographie romaine. Vol I par E. Q. Visconti, Paris 1817; Vol. II ed. 1821; Vol. III ed. 1826; Vol. IV ed. 1829 par A. Mongez—произведеніе устарѣлое, но содержащее нѣкоторыя удачныя замѣчанія и предположенія. Въ немъ собраны изъ античныхъ авторовъ подробныя біографическія свѣдѣнія о дѣятеляхъ римской республики и о римскихъ императорахъ. Многими наблюденіями Visconti и Mongez воспользовался авторъ большого и послѣдовательнаго обзора римскихъ историческихъ портретовъ J. J. Bernoulli, Römische Iconographie. I Teil. Die Bildnisse berühmter Römer mit Ausschluss der Kaiser und ihrer Angehörigen, Stuttgart 1882; II Teil: Die Bildnisse der Römischen Kaiser und ihrer Angehörigen. 1. Bd. Das Julisch-Claudische Haus 1886. 2. Von Galba bis Commodus. 3. Von Pertinax bis Theodosius. (Трудъ этотъ нами цитируется, Bernoulli, I, II$_1$, II$_2$, II$_3$). I. Бернулли собраны свѣдѣнія, по возможности, о всѣхъ портретахъ, идентифицируемыхъ съ тѣмъ или инымъ римскимъ историческимъ лицомъ. При томъ большомъ трудѣ, какого потребовало составленіе подобнаго обзора, естественно, что нѣкоторыя отдѣльныя изслѣдованія Bernoulli являются довольно поверхностными. Онъ самъ говоритъ объ этомъ въ предисловіи ко второй части. Несмотря на это, его произведеніе является основнымъ при изученіи всѣхъ римскихъ портретовъ, такъ какъ ясно, что лишь при помощи сличенія съ портретами историческихъ дѣятелей можно датировать портреты частныхъ лицъ. И въ настоящее время, какъ справочная книга, сочиненіе Bernoulli незамѣнимо, хотя нѣкоторыя частности и устарѣли.

Очень важное объективное основаніе для датировки римскихъ портретовъ далъ профессоръ Краковскаго университета Беньковскій въ своемъ изслѣдованіи объ исторіи бюста въ древности: Piotra Bieńkowsky, Historya Pształtów biustu starozytnego. Rozprawy Akademii umiejętności. Wydzial filologiczny. Serya II Tome IX, Krakow 1895. Resumé его книги (съ таблицами) въ Revue archéologique, 1895, XXVII, 293—297.

На высокую художественную цѣнность римскихъ портретовъ настойчиво указываетъ Franz Wickhoff: Römishe Kunst, 1912 (текстъ къ изданію Wiener Genesis). Подъ его вліяніемъ работаетъ Alois Riegl: напр. „Zur spätrömischen Porträtsculptur". Strena Helbigiana, 1900, и Mrs Arthur Strong, Roman Sculpture from Augustus to Constantine, London 1 ed. 1907, 2 ed. 1911 (въ 2 томахъ). Г-жа

Многія замѣчательныя произведенія римскаго портретнаго искусства ещё не опубликованы. Поэтому должно имѣть значеніе описаніе и изслѣдованіе отдѣльныхъ памятниковъ этого искусства.

Въ предлагаемыхъ очеркахъ дано описаніе двухъ римскихъ портретныхъ бюстовъ изъ собранія Эрмитажа, ранѣе не опубликованныхъ [1]).

Стронгъ отдаетъ преимущественное вниманіе барельефамъ; портрету посвящена послѣдняя глава ея книги: Roman portraiture from Augustus to Constantine, во второмъ изданіи томъ II, стр. 346—386.

Римскому портрету удѣлена также одна глава въ учебной книгѣ H. B. Walters, The art of the Romans, London 1911. Эволюція римскаго портрета намѣчена въ названныхъ двухъ книгахъ довольно согласно. Отъ общепринятаго взгляда хочетъ отойти Anton Heckler, Die Bildnisskunst der Griechen und Römer, Stuttgart 1912. Гекклеръ утверждаетъ, что нѣтъ существеннаго различія между греческими и римскими портретами, но онъ не проводитъ своего взгляда съ достаточной послѣдовательностью и убѣдительностью. Цѣннѣе текста его книги большое собраніе снимковъ, приложенное къ ней, съ указателемъ мѣстъ, гдѣ хранятся оригиналы. Многіе изъ нихъ въ текстѣ не упомянуты. Рѣдко даны два снимка для одного портрета. Болѣе внимательно составленъ альбомъ Дельбрюкомъ съ небольшимъ, но очень содержательнымъ введеніемъ и описаніемъ таблицъ: R. Delbrück, Antike Porträts, Rom 1912.

Особенно цѣннымъ пособіемъ для изученія римскихъ портретовъ является капитальное изданіе Брукманна: Griechische und römische Porträts. Nach Auswahl und Anordnung von H. Brunn und Paul Arndt. (Цитируется нами: Brunn-Arndt).

Мы цитируемъ сокращенно также слѣдующіе труды:

Vat. I, II = Walther Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, I Bd. 1903; II Bd. 1908.

Capit. = H. Stuart Jones: A Catalogue of the Ancient Sculptures of the Museo Capitolino, 1912.

H. Am. = W. Helbig-Amelung, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer im Rom, Ed. III, Leipzig 1912/3.

Guida Ruesch или G. R. = Ruesch, Guida del Museo Nazionale di Napoli, 1908.

Ny Carlsberg = Ny Carlsberg Glyptothek. Billedtavler til Kataloget over Antike Kunstvaerker, Kjobenhavn 1907.

British Mus. = A. H. Smith, A, Catalogue of Sculpture in the department of greek and roman antiquities British Museum.

Cohen = Henry Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain communément appelées médailles impériales, ed. 2, Paris 1883.

[1]) Благодаря любезному разрѣшенію Дирекціи Эрмитажа я имѣла возможность всесторонне изучать эти памятники. Глубокою благодарностью за всевозможное содѣйствіе я обязана хранителямъ Античнаго отдѣленія съ Евгеніемъ Мартыновичемъ Придикомъ во главѣ. Пользуюсь случаемъ чтобы высказать также мою благодарность хранителю Нумизматическаго Отдѣленія Эрмитажа А. К. Маркову и его помощникамъ за разрѣшеніе осматривать коллекцію римскихъ монетъ, пользоваться нумизматической библіотекой, а также за ихъ цѣнные совѣты и указанія. Оскара Фердинандовича Вальдгауера я должна благодарить не только какъ хранителя Эрмитажа, но и какъ учителя, введшаго меня въ научное изученіе римскаго портретнаго искусства, объяснившаго мнѣ пріемы римской скульптурной техники,

Рисунки 1 и 2-ой исполнены по моей просьбѣ В. К. Андрусовымъ, за что я приношу ему мою благодарность.

Римскій портретный бюстъ эпохи Антониновъ.

Бюстъ (см. табл. I), помѣченный номеромъ 224 въ каталогѣ О. Ф. Вальдгауера изд. 1912 г. (№ 69 въ каталогѣ Г. Е. Кизерицкаго). Бюстъ представляетъ немолодого бородатаго человѣка въ одѣяніи полководца. На немъ военный плащъ (paludamentum), застегнутый на правомъ плечѣ гладкою пряжкой; изъ-подъ плаща видны края панцыря на правомъ плечѣ и спереди у ворота; короткіе рукава туники заложены въ крупныя складки и оканчиваются бахромой.

Имѣется реплика этого бюста въ Неаполитанскомъ музеѣ (табл. V, 9). Описанъ въ каталогѣ [1]) подъ № 1064 слѣдующимъ образомъ: «Бюстъ Проба. Изъ собранія Фарнезе; реставрированы: уши, кончикъ носа, различныя складки плаща. Работы очень совершенной, особенно въ трактовкѣ волосъ и бороды». Судя по фотографіямъ и по отзывамъ лицъ, видѣвшихъ этотъ бюстъ, онъ болѣе грубой работы, чѣмъ Эрмитажный.

Бюстъ № 224 нѣсколько больше человѣческой величины. Высота бюста отъ макушки до нижняго края 0,68 м.; до края ворота 0,30 м.; отъ макушки до рта (до линіи между верхней и нижней губой) 0,24 м. Сохранность: новы таблетки и ножки бюста, кусокъ въ срединѣ носа и кончикъ носа, круглый завитокъ на правомъ вискѣ, верхній край лѣваго уха; край праваго уха также былъ приставленъ, и еще сохранился желѣзный штифтикъ, при помощи котораго онъ былъ прикрѣпленъ и отъ котораго произошла трещина въ серединѣ уха, въ остальномъ отчасти вполнѣ сохранившагося; новы также многія складки одежды и края пряжки съ двухъ сторонъ.

Во многихъ мѣстахъ поверхность бюста сильно чищена реставраторомъ, и потому патина сохранилась не вездѣ. На лицѣ лѣвая сторона чищена больше правой. Сильно чищены углы рта; лѣвый уголъ совсѣмъ измѣненъ. Брови такъ повреждены и въ древнее время и реставрацiей, что едва замѣтны отдѣльные штрихи, обозначавшіе волоски бровей. Слегка повреждены края верхнихъ вѣкъ. Зрачки, которые были пласти-

---

пріучившаго особенно внимательно наблюдать работу реставраторовъ, сообщившаго мнѣ всевозможныя свѣдѣнія и дѣлавшаго мнѣ многочисленныя методологическія указанія въ теченіе моей работы.

[1]) Guida Ruesch № 1064 (6100). См. Heckler, o. c. 278a—по фотографіи; Bernoulli, II_2, 189—рисунокъ.

чески обозначены въ видѣ полулуній, настолько чищены реставраторомъ, что получились двѣ совершенно плоскія поверхности, но первоначальныя очертанія сохранились. На Неаполитанскомъ бюстѣ врачекъ не поврежденъ и имѣетъ совершенно аналогичныя очертанія.

Замѣтны еще небольшія поврежденія на поверхности волосъ, шеи и т. д.

Голова не была отломлена отъ груди. Былъ отломленъ большой кусокъ бюста, а именно все лѣвое плечо съ отворотомъ плаща; но, несомнѣнно, эта часть античная и принадлежитъ къ бюсту: она сдѣлана изъ того же крупнозернистаго мрамора, какъ и весь бюстъ; на поверх-

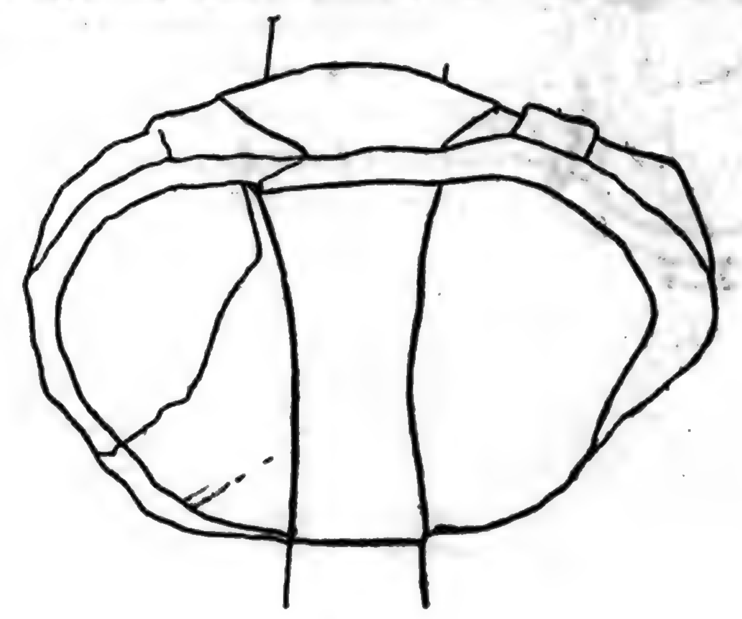


Рис. 1.

ности ея, несмотря на усиленную чистку, видны слѣды корней; наконецъ, съ внутренней стороны она, въ изломѣ, совершенно приходится къ бюсту, а съ наружней стороны вставлены узкія и продолговатыя латочки, такъ какъ, очевидно, края излома съ этой стороны пообломались. Вся эта отломавшаяся часть бюста подвергнута реставраторомъ особенно сильной переработкѣ. Изнутри совершенно срѣзанъ выступъ, отвѣчающій отдѣленію руки отъ груди; съ правой же стороны такой выступъ сохранился. Слѣды рѣзца реставратора ясно видны на поверхности мрамора и, кромѣ того, эта поверхность внезапно понижается въ нѣкоторомъ разстояніи отъ середины бюста, т. е. съ того мѣста, откуда реставраторъ началъ срѣзать выступъ, приходившійся по обѣ стороны излома (см. рис. 1). Это пониженіе трудно увидѣть, но оно хорошо прощупывается. Съ наружней стороны поверхность отко-

дошедшаго куска чищена такъ старательно, что мраморъ почти совсѣмъ потерялъ патину, нѣкоторыя складки плаща сглажены и совершенно удалена бахрома, шедшая по краю отворота плаща, расположеннаго по той же схемѣ, какъ на Неаполитанскомъ бюстѣ, гдѣ бахрома сохранилась. Слѣды бахромы ясно видны на Эрмитажномъ бюстѣ, такъ какъ поверхность мрамора очень шероховата въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ шла бахрома (см. рис. 2); кромѣ того, на плечѣ, подъ складкой отворота, имѣется особое углубленіе, и остался даже кусочекъ основанія бахромы. Безъ бахромы лѣвое плечо производитъ впечатлѣніе пустоты по сравненію съ богатствомъ складокъ на правомъ плечѣ и рукавѣ.

Рис. 2.

Таковы измѣненія, сдѣланныя реставраторомъ. Форма бюста имъ не была измѣнена: по краямъ бюста нѣтъ нигдѣ срѣзовъ, или слѣдовъ чистки.

Долгое время и Неаполитанскій бюстъ и Эрмитажный принимались за портреты императора Проба (M. Aurelius Probus, 276—282 по Р. Хр.). Bernoulli [1]), разсматривая это предположеніе, относительно Неаполитанскаго бюста, признаетъ, что можно было бы найти нѣкоторое сходство между бюстомъ и монетами Прсба, но что стиль бюста говоритъ противъ такой идентификаціи. Бюстъ этотъ «по своей работѣ и костюму (прическа) болѣе ранняго, вѣроятно, антониновскаго времени». Достаточно взглянуть на произведенія, несомнѣнно, относящіяся ко второй половинѣ III вѣка по Р. Хр. [2]), чтобы убѣдиться въ справедливости словъ Bernoulli. Схематичность, жесткая моделлировка, сухость въ трактовкѣ волосъ, въ рѣзкомъ очертаніи глазъ и т. п., рѣшительно отличаютъ произведенія этой эпохи отъ болѣе раннихъ, и въ особенности отъ такихъ образцовъ работы II вѣка, какими являются разсматриваемые бюсты, Эрмитажный и Неаполитанскій. Ихъ идентификація съ императоромъ Пробомъ является однимъ изъ многочисленныхъ примѣровъ ра-

---

[1]) O. c. II_3, 189.

[2]) Вполнѣ несомнѣнно датируются только портреты императора Галліена (253—268). Louvre. Salon des Saisons 2247 Descr. 294 Bernoulli, II_3, XLVIII; Copenhagen. Glyptothek Ny Carlsberg 768. Портреты неизвѣстныхъ лицъ изъ середины III вѣка: München. Glyptothek. Furtwaengler, Kat. 1900 № 362; Brunn-Arnpt 555; Capit. Sala delle colombe 61. Pl. 38; Brunn-Arndt 551.

боты старой иконографіи, когда стилистическій анализъ не принимался въ разсчетъ при опредѣленіи того или иного портрета [1]). Въ настоящее время рассматриваемый портретный бюстъ относится еще къ императору Пробу, напримѣръ, въ путеводителѣ по Неаполитанскому музею [2]), конечно, только по небрежности или ради удобства номенклатуры.

Въ каталогѣ Г. Е. Кизерицкаго (№ 69) изд. 1901 Эрмитажный бюстъ отнесенъ «ко временамъ Адріана или Антонина Пія». Въ каталогѣ О. Ф. Вальдгауера (№ 224) онъ датируется первой половиной II вѣка по Р. Хр. [3]). Я попытаюсь доказать, что этотъ бюстъ слѣдуетъ датировать нѣсколько позднѣе, а именно временемъ послѣ середины II вѣка, т. е. эпохой императора Марка Аврелія (161—179 по Р. Хр.).

За такую датировку говоритъ, прежде всего, форма бюста. Беньковскій въ своемъ спеціальномъ изслѣдованіи эволюціи античныхъ бюстовъ [4]) опредѣленно отдѣляетъ бюсты адріановскіе отъ антониновскихъ и, въ особенности, отъ бюстовъ эпохи Марка Аврелія.

Онъ даетъ слѣдующія схемы Адріановскихъ бюстовъ и слѣдующія схемы антониновскихъ бюстовъ (рис. 3—6):

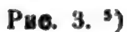


Рис. 3. [5])

Рис. 4. [6])

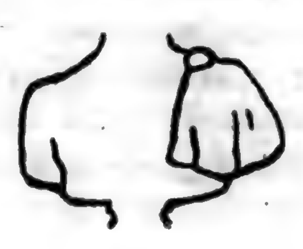


Рис. 5. [7])

Рис 6. [8])

---

[1]) Напр. такъ называемый Sertorius—портретъ середины III вѣка по Р. Хр. въ музеѣ въ Erbach'ѣ, Kunsthandel 1447 Serie V; идентификація основывается на томъ, что портретъ изображаетъ человѣка съ поврежденнымъ правымъ глазомъ.

[2]) Guida Ruesch, 255.

[3]) О. Ф. Вальдгауеръ объяснилъ мнѣ, что, датируя точнѣе, онъ отнесъ бы этотъ бюстъ къ эпохѣ императора Адріана (117—138 г. по Р. Хр.).

[4]) Piotra Bieńkowsky, ук. соч.; Résumé въ Revue archéologique, 1895, 294.

[5]) Bieńkowsky, o. c. fig. 17 (рис. 3). Этой схемѣ вполнѣ отвѣчаетъ форма бюста Адріана въ Palazzo Colonna (Римъ), Matz-Duhn, № 1884. Bernoulli, II, Hadrian № 42.

[6]) O. c. fig. 14. Ср. бюстъ Адріана Napoli Museo nazionale. G. R. 1038 (6067) (рис. 4). Capit. St. degli imp. 32.

[7]) Рисунокъ сдѣланъ со снимка бюста въ Ватиканѣ Sala dei busti 285. Каталогъ табл. 63. H. Am. 219 (рис. 5). У Беньковскаго нѣтъ схемы антониновскаго бюста, отвѣчающей fig. 17.

[8]) O. c. fig. 18. Capit. St. d. imp. 38 (Pl. 52). Vatican Sala dei busti 287 (Taf. 63). H. Am. 220 (рис. 6).

Беньковскій отмѣчаетъ, что антониновскіе бюсты длиннѣе адріановскихъ [1]), а по его схемамъ сразу можно замѣтить еще одно существенное различіе: у антониновскихъ бюстовъ руки срѣзаны вровень съ грудью, тогда какъ у адріановскихъ руки срѣзаны значительно выше груди [2]). Панцырные бюсты различаются также по расположенію плаща: на адріановскихъ бюстахъ плащъ лежитъ узломъ на лѣвомъ плечѣ и бо́льшая часть панцыря открыта, а на антониновскихъ плащъ застегнутъ пряжкою на правомъ плечѣ, и значительная часть панцыря закрыта имъ. Судя по превосходно сохранившемуся бюсту императора Антонина Пія изъ Кумъ [3]), въ серединѣ II вѣка еще встрѣчаются бюсты адріановской формы. Только во время Марка Аврелія новая форма бюстовъ преобладаетъ окончательно [4]). Впрочемъ, возможность появленія бюстовъ старомодныхъ никогда не исключена. Форма и длина бюста не можетъ дать terminus ante quem, а даетъ только terminus post quem [5]).

Эрмитажный бюстъ № 224, по своей длинѣ и по формѣ, совершенно аналогиченъ бюсту Марка Аврелія изъ Капитолійскаго музея (St. d. imp. 38), т. е. подходитъ подъ схему, установленную Беньковскимъ для эпохи Антониновъ. Впрочемъ, едва ли его можно датировать поздне-антониновскимъ временемъ: при Коммодѣ становятся модными особенно большіе и длинные бюсты [6]). Какъ уже сказано, по своей формѣ Эрмитажный бюстъ № 224 всего ближе къ бюстамъ М. Аврелія. Итакъ, бюстъ № 224 изъ собранія Эрмитажа, по своей формѣ, не можетъ быть датированъ эпохой ранѣе Марка Аврелія и, слѣдовательно, начало шестидесятыхъ годовъ II в. по Р. Хр. является для него terminus post quem.

Прическа и трактовка волосъ не опровергаютъ этого утвержденія,

---

[1]) Bieńkowsky, o. c. Strong, 175.

[2]) Brit. Mus. № 1896—панцырный бюстъ и № 1897 нагой бюстъ. Berlin № 359, Firenze Ufficii—панцырный бюстъ Адріана на главной лѣстницѣ Bernoulli, II_2, 113, № 56. Museo Torlonia № 459. Изъ всѣхъ сохранившихся бюстовъ Адріана не совсѣмъ подходитъ подъ указанное наблюденіе копенгагенскій бюстъ Адріана—Ny Carlsberg 681. Brunn-Arndt 782: у него руки срѣзаны почти вровень съ грудью, но этотъ бюстъ настолько своеобразенъ по одѣянію, что вообще не подходитъ для сравненія съ панцырными бюстами.

[3]) Napoli. Mus. Naz. G. R. 1040 (6071). Bernoulli, II_2, XLIV a и b. По сравненію съ этимъ бюстомъ, бюстъ Антонина Пія въ Capit. St. d. imp. 35. Pl. 51 представляетъ собою переходную форму между бюстами Адріана и бюстами Марка Аврелія.

[4]) Бюсты М. Аврелія Capit. S. d. imp. 38 (Pl. 51) и Vatican S. d. imp. 285. T. 63. H. Am. 219. Бюстъ Луція Вера Capit. S. d. imp. 41 (Pl. 52). Панцырный бюстъ Capit. S. d. imp. 79 (Pl. 52).

[5]) Реплика Эрмитажнаго бюста № 224 въ Неаполѣ имѣетъ болѣе старую форму, если только бюстъ не измѣненъ реставраціей.

[6]) Palazzo dei Conservatori. Sala degli orti Lamiani 930—932.

какъ это могло бы показаться съ перваго взгляда. Правда, прическа спереди напоминаетъ прическу Адріана (съ ея характерными завитками волосъ надъ лбомъ), но сзади она совершенно иная: у Адріана волосы идутъ отъ макушки въ разныя стороны, и пробора на его головѣ никогда не бываетъ; у головы же бюста № 224 ясно виденъ проборъ посрединѣ затылка; волосы старательно расчесаны къ ушамъ, на виски и на лобъ, и, очевидно, вся прическа обусловлена желаніемъ прикрыть лысину. Такимъ образомъ нѣкоторое подражаніе адріановской модѣ здѣсь объясняется случайной причиной и не можетъ служить такимъ прочнымъ критеріемъ для хронологической фиксаціи, какимъ является смѣна моды въ прическахъ римскихъ дамъ, повидимому, неизмѣнно подражавшихъ императрицамъ.

Трактовка волосъ можетъ служить несравненно болѣе объективнымъ критеріемъ для хронологической фиксаціи. По трактовкѣ волосъ можно установить существенное различіе между эпохой Адріана и эпохой послѣднихъ Антониновъ. Въ адріановское время глубокіе врѣзы буравчика и рѣзца опредѣляютъ форму отдѣльныхъ локоновъ, и эти локоны всегда ясно отдѣляются другъ отъ друга [1]). Адріановскіе художники стараются изобразить локоны, въ изящномъ порядкѣ покрывающіе голову, т. е. они ставятъ себѣ прежде всего скульптурную задачу. Художники же позднихъ Антониновъ стремятся передать шапку вьющихся волосъ, создавая особо глубокими, частыми и безпорядочными врѣзами живую игру свѣта и тѣни въ общей массѣ волосъ и почти не выдѣляя изъ нея отдѣльныхъ локоновъ [2]). Такимъ образомъ у нихъ надъ скульптурной задачей преобладаетъ живописная. Они особенно охотно оставляютъ такъ называемые «мостики» [3]), которые увеличиваютъ игру тѣней и блеска мрамора, но совершенно нарушаютъ обрисовку отдѣльныхъ локоновъ. Яснымъ примѣромъ различія въ трактовкѣ волосъ, какъ и вообще въ стилѣ первой половины и второй половины II в. по Р. Хр., являются двѣ не портретныя, а идеальныя головы изъ собранія Эрми-

---

[1]) См. портреты Адріана: Vatican Sala Rotunda 543. H. Am. I[2], 292. Rom, Mus. naz. 601, Heckler, 248. Портреты Антиноя: Vatican Sala rotunda 540; Capit. Stanza del Gladiatore № 12. Pl. 87; Helbig I[2], 538. H. Am. I[2], 289. Napoli Mus. naz. G. R. 983 (6030). Эрм.: В. 244 К. 74, В. 245 К. 66, В. 251 К. 60.

[2]) Напр.: колоссальная голова Луція Вера въ Луврѣ, 140. Снимки у Bernoulli, II[2]. Табл. LVIa, LVIb; Capit. St. d. imp. 41 (Pl. 52).

[3]) Обыкновенно между двумя углубленіями буравчика куски мрамора вынимаютъ и, такимъ образомъ, получаются продолговатыя углубленія; но нерѣдко посреди продолговатыхъ углубленій остаются куски невынутаго мрамора. Эти „мостики“ встрѣчаются уже на произведеніяхъ адріановской эпохи, но особенно излюбленными они становятся позднѣе.

Беньковскій отмѣчаетъ, что антониновскіе бюсты длиннѣе адріановскихъ [1]), а по его схемамъ сразу можно замѣтить еще одно существенное различіе: у антониновскихъ бюстовъ руки срѣзаны вровень съ грудью, тогда какъ у адріановскихъ руки срѣзаны значительно выше груди [2]). Панцырные бюсты различаются также по расположенію плаща: на адріановскихъ бюстахъ плащъ лежитъ узломъ на лѣвомъ плечѣ и бо́льшая часть панцыря открыта, а на антониновскихъ плащъ застегнутъ пряжкою на правомъ плечѣ, и значительная часть панцыря закрыта имъ. Судя по превосходно сохранившемуся бюсту императора Антонина Пія изъ Кумъ [3]), въ серединѣ II вѣка еще встрѣчаются бюсты адріановской формы. Только во время Марка Аврелія новая форма бюстовъ преобладаетъ окончательно [4]). Впрочемъ, возможность появленія бюстовъ старомодныхъ никогда не исключена. Форма и длина бюста не можетъ дать terminus ante quem, а даетъ только terminus post quem [5]).

Эрмитажный бюстъ № 224, по своей длинѣ и по формѣ, совершенно аналогиченъ бюсту Марка Аврелія изъ Капитолійскаго музея (St. d. imp. 38), т. е. подходитъ подъ схему, установленную Беньковскимъ для эпохи Антониновъ. Впрочемъ, едва ли его можно датировать поздне-антониновскимъ временемъ: при Коммодѣ становятся модными особенно большіе и длинные бюсты [6]). Какъ уже сказано, по своей формѣ Эрмитажный бюстъ № 224 всего ближе къ бюстамъ М. Аврелія. Итакъ, бюстъ № 224 изъ собранія Эрмитажа, по своей формѣ, не можетъ быть датированъ эпохой ранѣе Марка Аврелія и, слѣдовательно, начало шестидесятыхъ годовъ II в. по Р. Хр. является для него terminus post quem.

Прическа и трактовка волосъ не опровергаютъ этого утвержденія,

---

[1]) Bieńkowsky, o. c. Strong, 175.

[2]) Brit. Mus. № 1896—панцырный бюстъ и № 1897 нагой бюстъ. Berlin № 359, Firenze Ufficii—панцырный бюстъ Адріана на главной лѣстницѣ Bernoulli, II_2, 113, № 56. Museo Torlonia № 459. Изъ всѣхъ сохранившихся бюстовъ Адріана не совсѣмъ подходитъ подъ указанное наблюденіе копенгагенскій бюстъ Адріана—Ny Carlsberg 681. Brunn-Arndt 782: у него руки срѣзаны почти вровень съ грудью, но этотъ бюстъ настолько своеобразенъ по одѣянію, что вообще не подходитъ для сравненія съ панцырными бюстами.

[3]) Napoli. Mus. Naz. G. R. 1040 (6071). Bernoulli, II_2, XLIV a и b. По сравненію съ этимъ бюстомъ, бюстъ Антонина Пія въ Capit. St. d. imp. 35. Pl. 51 представляетъ собою переходную форму между бюстами Адріана и бюстами Марка Аврелія.

[4]) Бюсты М. Аврелія Capit. S. d. imp. 38 (Pl. 51) и Vatican S. d. imp. 285. T. 63. H. Am. 219. Бюстъ Луція Вера Capit. S. d. imp. 41 (Pl. 52). Панцырный бюстъ Capit. S. d. imp. 79 (Pl. 52).

[5]) Реплика Эрмитажнаго бюста № 224 въ Неаполѣ имѣетъ болѣе старую форму, если только бюстъ не измѣненъ реставраціей.

[6]) Palazzo dei Conservatori. Sala degli orti Lamiani 930—932.

какъ это могло бы показаться съ перваго взгляда. Правда, прическа спереди напоминаетъ прическу Адріана (съ ея характерными завитками волосъ надъ лбомъ), но сзади она совершенно иная: у Адріана волосы идутъ отъ макушки въ разныя стороны, и пробора на его головѣ никогда не бываетъ; у головы же бюста № 224 ясно виденъ проборъ посрединѣ затылка; волосы старательно расчесаны къ ушамъ, на виски и на лобъ, и, очевидно, вся прическа обусловлена желаніемъ прикрыть лысину. Такимъ образомъ нѣкоторое подражаніе адріановской модѣ здѣсь объясняется случайной причиной и не можетъ служить такимъ прочнымъ критеріемъ для хронологической фиксаціи, какимъ является смѣна моды въ прическахъ римскихъ дамъ, повидимому, неизмѣнно подражавшихъ императрицамъ.

Трактовка волосъ можетъ служить несравненно болѣе объективнымъ критеріемъ для хронологической фиксаціи. По трактовкѣ волосъ можно установить существенное различіе между эпохой Адріана и эпохой послѣднихъ Антониновъ. Въ адріановское время глубокіе врѣзы буравчика и рѣзца опредѣляютъ форму отдѣльныхъ локоновъ, и эти локоны всегда ясно отдѣляются другъ отъ друга [1]). Адріановскіе художники стараются изобразить локоны, въ изящномъ порядкѣ покрывающіе голову, т. е. они ставятъ себѣ прежде всего скульптурную задачу. Художники же позднихъ Антониновъ стремятся передать шапку вьющихся волосъ, создавая особо глубокими, частыми и безпорядочными врѣзами живую игру свѣта и тѣни въ общей массѣ волосъ и почти не выдѣляя изъ нея отдѣльныхъ локоновъ [2]). Такимъ образомъ у нихъ надъ скульптурной задачей преобладаетъ живописная. Они особенно охотно оставляютъ такъ называемые «мостики» [3]), которые увеличиваютъ игру тѣней и блеска мрамора, но совершенно нарушаютъ обрисовку отдѣльныхъ локоновъ. Яснымъ примѣромъ различія въ трактовкѣ волосъ, какъ и вообще въ стилѣ первой половины и второй половины II в. по Р. Хр., являются двѣ не портретныя, а идеальныя головы изъ собранія Эрми-

---

[1]) См. портреты Адріана: Vatican Sala Rotunda 543. H. Am. I[2], 292. Rom, Mus. naz. 601, Heckler, 248. Портреты Антиноя: Vatican Sala rotunda 540; Capit. Stanza del Gladiatore № 12. Pl. 87; Helbig I[2], 538. H. Am. I[2], 289. Napoli Mus. naz. G. R. 983 (6030). Эрм.: B. 244 K. 74, B. 245 K. 66, B. 251 K. 60.

[2]) Напр.: колоссальная голова Луція Вера въ Луврѣ, 140. Снимки у Bernoulli, II$_{2}$. Табл. LVIa, LVIb; Capit. St. d. imp. 41 (Pl. 52).

[3]) Обыкновенно между двумя углубленіями буравчика куски мрамора вынимають и, такимъ образомъ, получаются продолговатыя углубленія; но нерѣдко посреди продолговатыхъ углубленій остаются куски невынутаго мрамора. Эти „мостики" встрѣчаются уже на произведеніяхъ адріановской эпохи, но особенно излюбленными они становятся позднѣе.

тажа. Голова юноши эпохи Адріана В. 325 К. 356 (см. табл. III, 5) и голова атлета второй половины II вѣка В. 328 К. 42 (см. табл. III, 6). На адріановской головѣ бросаются въ глаза ясно выдѣленные и декоративно расположенные локоны, а на антониновской головѣ невозможно различить отдѣльныхъ локоновъ: видна только темная шапка безпорядочно вьющихся волосъ. И на всѣхъ портретахъ Марка Аврелія [1]), Луція Вера и многихъ другихъ той же эпохи густые вьющіеся волосы головы и бороды переданы съ большимъ и все возрастающимъ эффектомъ [2]).

Такая трактовка волосъ можетъ казаться совершенно отличной отъ того, какъ переданы волосы у описываемаго бюста № 224. Тутъ волосы на головѣ старательно приглажены, борода совершенно прямая и трактована безъ тѣхъ рѣзкихъ переливовъ свѣта и тѣни, которые такъ характерны для второй половины II в. по Р. Хр. Однако и въ это время, когда художники увлекались задачей передать эффектъ кудрявой головы Марка Аврелія, Луція Вера и др., имъ все-таки приходилось дѣлать и портреты людей, у которыхъ волосы совершенно не вились и даже въ бородѣ были такими же прямыми, какъ у головы Эрмитажнаго бюста № 224 [4]).

Для передачи такихъ волосъ надо было примѣнять особые пріемы, унаслѣдованные изъ практики прошлаго.

Однако новая живописная манера даетъ себя знать и здѣсь. Рука художника сдѣлала на головѣ нашего бюста нѣсколько глубокихъ врѣзовъ, напоминающихъ небрежные штрихи карандаша на эскизномъ рисункѣ. Эти врѣзы рѣзко выдѣляются среди общей массы волосъ, они совсѣмъ не отграничиваютъ отдѣльныхъ локоновъ и кажутся неожидан-

---

[1]) Голова бронзовой статуи Марка Аврелія на Капитолійской площади въ Римѣ; Vat. Sala dei busti 285 (Pl. 63) H. Am. I^2 219. Capit. S. d. imp. 37, 38 (Pl. 52). Br. Mus 1907; Ny Carlsberg 700. Эрмитажъ В. 206. К. 249 и В. 200. К. 215.

[2]) Vat. S. d. b. 286 (Pl. 63). Эрмитажъ В. 217. К. 240. Ny Carlsberg 706, 707, 708.

[3]) Трактовка волосъ въ эпоху Антонина Пія является переходной между адріановской и позднѣйшей, хотя и ближе къ послѣдней. См. портреты Антонина Пія: Capit. S. d. imp. 35 (Pl. 51). Napoli Mus. naz. 1029 (6078). Эрм. В. 271. К. 72.

[4]) Близкую аналогію представляетъ собою бюстъ Капитолійскаго музея Sala della colombe 24 (Pl. 36). Издатель каталога Капит. музея Jones датируетъ этотъ бюстъ антониновскимъ періодомъ. Другой подобный бюстъ тамъ же, Stanza degli imperatori 55 (Pl. 48). Jones датируетъ его временемъ Антонина Пія. Большое сходство съ такъ называемымъ Пробомъ отмѣчаетъ Амелунгъ у одного бюста въ Ватиканѣ, Braccio nuovo 75 (P. 12). Трактовка бороды напоминаетъ Неап. и Эрм. бюсты, но она гораздо болѣе рѣзкая. Вообще работа головы грубая, какъ замѣчаетъ Амелунгъ, и рѣзкая трактовка глазъ и волосъ указываетъ на болѣе позднее время.

ными, если разсматривать волосы вблизи, издали же они представляются вполнѣ умѣстными. Это чисто импрессіонистическіе штрихи, столь характерные для искусства эпохи Антониновъ [1]).

Такимъ образомъ и по трактовкѣ волосъ Эрмитажный бюстъ № 224 относится ко второй половинѣ II вѣка, что согласуется съ указаніями, даваемыми формой бюста.

Важнымъ хронологическимъ критеріемъ является также трактовка глаза. Манера передачи зрачка не можетъ дать особенно точныхъ указаній для нашей эпохи. Изображеніе зрачка въ видѣ полулунія встрѣчается уже во время Адріана [2]), хотя тогда нерѣдко еще зрачекъ совсѣмъ не изображается пластически [3]), или только намѣчается точкою [4]). На антониновскихъ портретахъ зрачекъ еще бываетъ только намѣченъ точкою [5]), но во второй половинѣ II вѣка и далѣе зрачекъ уже всегда изображается пластически, хотя и не имѣетъ строго установленной формы: иногда полулуніе бываетъ обращено внизъ [6]), иногда зрачекъ переданъ просто круглымъ углубленіемъ [7]). Справедливо говоритъ Викгофъ [8]), что только у копій зрачекъ трактуется схематически, въ оригиналахъ же можно наблюдать рядъ разнообразныхъ попытокъ жизненно изобразить взглядъ.

Итакъ, форма зрачка не даетъ для времени послѣ Адріана достаточно детальныхъ указаній. Можно замѣтить только, что форма зрачка у Эрмитажнаго бюста и его Неаполитанской реплики является наиболѣе обычной со времени Марка Аврелія. Совершенно новыя измѣненія можно наблюдать въ эту эпоху относительно формы всего глаза. Для второй половины II вѣка по Р. Хр. особенно характерна своеобразная форма вѣкъ, которая сдѣлалась модной въ это время, какъ мнѣ кажется, благодаря одному случайному обстоятельству. У Фаустины Старшей, супруги

---

[1]) Примѣромъ подобной, только болѣе подчеркнутой и рѣзкой, трактовки прямыхъ волосъ является голова изъ собранія Эрмитажа B. 218. K. 238 (см. табл. II 2). О. Ф. Вальдгауеръ датируетъ эту голову началомъ III вѣка по Р. Х.

[2]) Бюстъ Адріана Ny Carlsberg Glyptothek 681; бюстъ Адріана въ Эрмитажѣ B. 222. K. 236; голова побѣдителя на играхъ. Эрм. B. 221. K. 39.

[3]) Колоссальная голова Адріана. Roma. Vatican. Sala rotunda 543. H. Am. I[2], 92. Бюстъ Адріана Napoli Mus. naz. G. R. 1038 (6067). Голова Антиноя. Эрм. B. 245. K. 66. Голова Антиноя Vatican Sala rotunda 540.

[4]) Голова Антиноя Napoli. Mus. naz. G. R. 983 (6030). Голова статуи Антиноя Delphi. Museum.

[5]) Ny Carlsberg 690.

[6]) Эрмитажъ, B. 230 K. 61.

[7]) Эрмитажъ, B. 218 K. 238.

[8]) Wickhoff, Römische Kunst, 71.

императора Антонина Пія, были толстыя, тяжелыя вѣки [1]). У нея верхнія вѣки всегда прикрываютъ зрачекъ, что придаетъ ея взгляду томность [2]). Тяжелыя вѣки унаслѣдовали отъ Фаустины: ея дочь, императрица Фаустина Младшая [3]), ея родной племянникъ, императоръ Маркъ Аврелій [4]) и дѣти Марка Аврелія и Фаустины Младшей — императоръ Коммодъ [5]) и Луцилла [6]). Если прическа императрицы неизмѣнно дѣлалась модной прической всѣхъ дамъ ея эпохи, то въ данномъ случаѣ и особая форма вѣкъ Фаустины Старшей и ея родственниковъ сдѣлалась модной надолго. Фаустина Старшая была знаменитой красавицей, и ея томному взгляду портретисты должны были подражать съ особенной охотой [7]).

Въ собраніи Эрмитажа есть небольшого размѣра голова В. 207 К. 63, портретъ модной дамы середины II вѣка по Р. Хр. (см. табл. III, 3. 4). Верхняя часть этой головы сдѣлана отдѣльно, чтобы при перемѣнѣ моды можно было перемѣнить прическу. Сохранившаяся прическа является точной копіей прически Фаустины Старшей. Лицо дамы, не имѣющее никакого сходства съ Фаустиной, поражаетъ трактовкой вѣкъ, благодаря которой они кажутся чрезвычайно тяжелыми. Конечно, можно предположить, что и у этой дамы вѣки отъ природы были тяжелыя. Однако, очень большое количество портретовъ, начиная съ середины II в. по Р. Хр., обнаруживаетъ общее для всѣхъ нихъ, совершенно новое, стремленіе изобразить верхнее вѣко очень толстымъ, для чего оно тяжело прикрываетъ верхнюю часть глаза и слегка опускается надъ зрачкомъ, что придаетъ взгляду томность. Анатомически вполнѣ возможно такъ опустить на глазъ верхнее вѣко обыкновенной толщины, что оно покажется тяжелымъ. Для этого надо приподнять брови въ ихъ

---

[1]) Roma. Vat. Sala rotunda 541 H. Am. I. 3 290. Heckler, 283 b; Capit. Atrio 23 (Pl. 4). Stanza degli imp. 36 (Pl. 51). Napoli Mus. naz. G. R. 991 (6080).

[2]) См. Heckler, текстъ XLIII: „Взглядъ антониновскихъ императорскихъ головъ почти безъ исключенія выражаетъ скучающее, утонченное благородство, которое принимаетъ почти болѣзненный характеръ изъ-за сильно опущеннаго верхняго вѣка".

[3]) Capit. Stanza terrena adritta 22 (Pl. 13); Голова изъ Markouna въ Луврѣ Cat. somm. 3117 Bernoulli, II₂ Табл. LII. (Фаустина Младшая или Луцилла).

[4]) Голова бронзовой конной статуи на Капитолійской площади въ Римѣ. Vatican. Sala dei busti 285 (Pl. 3); Capit. Galleria 63 (Pl. 32); Galleria 28 (Pl. 28); Stanza d. imp. 37 (Pl. 52); British Museum: A. H. Smith, III № 1907; Ny Carlsberg 700.

[5]) Vatican. Braccio nuovo 121 (Pl. 20); Capit. St. d. imp. 34 (Pl. 51) и 43 (Pl. 52); Palazzo dei conservatori: Sala degli orti Lamiani 930—932. Bernoulli, II₂, т. LXI; Brit. Mus. o. c. № 1913; Ny Carlsberg 713, 715 и 715a.

[6]) Ny Carlsberg 709.

[7]) Стремленіе подражать всему облику Фаустины Старшей обнаруживается въ портретѣ немолодой дамы изъ Мадрида „собранія Prado" 1 Saal links 5 Nische rotę N 254. Brunn-Arndt, 758.

наломѣ, т. е. въ серединѣ каждой изъ бровей, отчего все верхнее вѣко выступаетъ особенно рѣзко и, если оно будетъ слегка опущено на зрачекъ, то оно, натягиваясь надъ глазнымъ яблокомъ, образуетъ правильную кривую линію и придаетъ разрѣзу глаза миндалевидную форму. Постепенно, при такой передачѣ глазъ во второй половинѣ II вѣка по Р. Хр., выработалась схематическая полукруглая линія верхняго вѣка, которая замѣтна на очень многихъ портретахъ того времени, а также и начала III вѣка [1]).

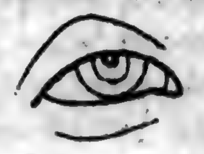
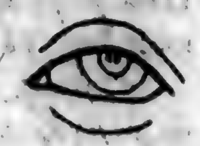



Рис. 7.

Эту схему разрѣза (см. рис. 7) глаза можно замѣтить на слѣдующихъ экземплярахъ Эрмитажнаго собранія: у головы бюста В. 224, К. 69, у головы мальчика В. 209 К. 253, у головы юноши В. 218 К. 213 (табл. II, 2) и у упомянутой уже головы атлета В. 328 К. 42 (табл. III, 6). Особенно послѣдняя (идеальная, а не портретная голова) доказываетъ, что дугообразная линія верхняго вѣка и миндалевидный разрѣзъ глазъ представляетъ собою не портретную черту у многихъ бюстовъ второй половины II вѣка, а является модой, вызванной случайной причиной, но отвѣтившей вкусу эпохи и повліявшей на него.

Толстыя вѣки встрѣчаются во всѣ времена у нѣкоторыхъ людей, но они изображаются на римскихъ портретахъ болѣе ранняго времени несравненно индивидуальнѣе [2]); также и на портретахъ Фаустины Старшей, Марка Аврелія и Коммода [3]) нельзя замѣтить той схематической линіи верхняго вѣка, которая выработалась во второй половинѣ II в. по Р. Хр., именно какъ результатъ подражанія ихъ индивидуальной особенности. Эта схематическая линія верхняго вѣка наблюдается у головы Эрмитажнаго бюста В. 224 К. 69 и у Неаполитанскаго бюста. Слѣдовательно, и по трактовкѣ глазъ этотъ портретъ долженъ быть отнесенъ ко времени послѣ середины II вѣка. Характерна для этого

---

[1]) Vatican. Bracchio nuovo 70 (Pl. 10); Sala dei busti 289 (Pl. 64). Capit. Stanza degli imperatori 3 (Pl. 46); Sala delle colombe 6 (Pl. 36) и 43 (Pl. 38); Stanza terrene a dritta 6 (Pl. 12); Galleria 11 (Pl. 26) и 55 (Pl. 32). Ny Carlsberg Glyptotheck 694, 696, 712, 716. Аѳинскій нац. музей: т. наз. Христосъ или Иродъ Аттикъ. Cavvadias, 419. Stais, Guide, p. 108, Brunn-Arndt, 301—302. Греческая работа, на которой замѣтно вліяніе указанной моды.

[2]) Голова Луція Вибія на его надгробіи: Vatican. Mus. Chiaramonti № 60. Taf 36; Helbig-Amelung[3], I[2], 63. Ny Carlsberg Glyptothek. № 577. Эрмитажъ, В. 181 К. 84.

[3]) Особенно на портретахъ Коммода замѣтно какъ сильно верхнее вѣко нависаетъ надъ глазомъ, образуя какъ бы выступъ посрединѣ. Напр. голова извѣстнаго бюста въ Palazzo dei Conservatori. S. d. orti Lamiani 930.

времени также и необычайно жизненная и тонкая передача всего окруженія глазъ и та мягкость, съ какою вѣки прилегаютъ къ глазному яблоку. Въ предыдущую эпоху Адріана вѣки всегда отдѣляются отъ глаза острыми краями, и особенно мягкой трактовки всего окруженія глазъ еще не наблюдается [1]).

Такимъ образомъ, судя по формѣ бюста, по трактовкѣ волосъ и по изображенію глазъ римскій портретный бюстъ въ Эрмитажѣ 224 долженъ быть отнесенъ ко времени послѣ середины II вѣка по Р. Хр., т. е. къ эпохѣ Марка Аврелія. Болѣе позднимъ временемъ, эпохой Коммода, его датировать нельзя, такъ какъ и форма бюста при Коммодѣ удлиняется, и трактовка волосъ становится еще болѣе живописной [2]).

Бюстъ представляетъ портретъ человѣка уже не молодого, на что указываютъ сильно порѣдѣвшіе волосы, отсутствіе коренныхъ зубовъ [3]), довольно дряблая морщинистая кожа лица; впрочемъ, послѣднее объясняется отчасти и тѣмъ, что лицо исхудалое. Немного впалая грудь и выдвинутыя впередъ плечи создаютъ обликъ человѣка, уже согбеннаго годами.

Форма головы правильна. Кажется, будто слишкомъ выдается затылокъ, но это зависитъ скорѣе отъ прически, чѣмъ отъ формы самого черепа. Пропорціи лица правильны: нижняя часть лица, носъ и лобъ имѣютъ почти совершенно равную длину. Лобъ кажется нѣсколько болѣе высокимъ, вслѣдствіе порѣдѣнія волосъ. Особенностью являются сильно выступающіе углы челюстей и оттопыренныя уши. Особое выраженіе придаетъ лицу плотно сжатый ротъ и вдумчивый взглядъ большихъ глазъ.

Выше было сказано, что портреты антониновскаго времени, въ большинствѣ случаевъ, имѣютъ томное выраженіе глазъ, придаваемое имъ схематической линіей верхняго вѣка. Нужно оговориться, что эта мода не вызвала однообразія въ передачѣ глазъ. Римское искусство въ эту эпоху настолько тонко наблюдаетъ природу и живо ее воспроизводитъ, что и нельзя было бы встрѣтить въ портретахъ такого однообразія, какое можно наблюдать въ искусствѣ только гораздо позже. Выра-

---

[1]) См. вышеуказанные портреты Адріана и Антиноя.

[2]) См. портреты Коммода: Vat. Braccio nuovo 121 (Pl. 20); Capit. St. d. imp. 34 (Pl. 51) и 43 (Pl. 52). Palazzo dei Conservatori. Sala degli orti Lamiani 930—932. Bernoulli, II_2 т. LXI. Brit. Mus. 1913; Ny Carlsberg 715a.

[3]) Объ отсутствіи коренныхъ зубовъ можно заключить по большимъ складкамъ кожи, образующимся надъ тѣми пустотами въ челюстяхъ, гдѣ недостаетъ коренныхъ зубовъ. На это явленіе обратилъ мое вниманіе О. Ф. Вальдгауеръ.

женіе глазъ зависитъ, конечно, не только отъ разрѣза глаза, формы вѣкъ и отношенія ихъ къ зрачку и того, какимъ способомъ онъ переданъ, но и отъ отношенія глаза къ лобной и височной кости и скуламъ, отъ линій бровей и, въ очень значительной степени, отъ измѣненій въ поверхности кожи, прилегающей къ глазу. На хорошихъ портретахъ антониновскаго времени всѣ эти особенности и оттѣнки переданы съ удивительнымъ мастерствомъ, опирающимся на тонкое наблюденіе природы. Поэтому хорошіе портреты этой эпохи, отличаясь общей имъ всѣмъ томностью и усталостью взгляда, имѣютъ каждый свое характерное выраженіе глазъ [1]). Въ частности, у описываемаго мною портрета выраженіе взгляда не утратило спокойной твердости, несмотря на то, что взглядъ совсѣмъ не фиксированъ. Бюстъ № 224 такъ же, какъ и его неаполитанская реплика, по своимъ пропорціямъ, превосходитъ человѣческую величину. Вѣроятно, оба эти бюста были поставлены настолько высоко, что ихъ головы находились на такой высотѣ, которая отвѣчала ихъ размѣрамъ. Въ такомъ случаѣ зритель долженъ былъ смотрѣть снизу вверхъ, и этимъ объясняется наклонъ головы у портрета, взглядъ, направленный не только влѣво, но и внизъ, и получаетъ особенный смыслъ то выраженіе благосклоннаго вниманія, которое придалъ портрету художникъ.

Размѣры бюста а затѣмъ его работа, превосходная, но нѣсколько суммарная [2]), наконецъ, то обстоятельство, что имѣется его реплика, указываютъ на то, что этотъ бюстъ представляетъ портретъ не частнаго лица, заказанный имъ самимъ, или его близкими только для себя, но является портретомъ историческаго дѣятеля, предназначавшимся для постановки въ общественномъ мѣстѣ. Это предположеніе подтверждается и одѣяніемъ изображеннаго лица, которое могло принадлежать только императору или военачальнику. Такъ какъ разсматриваемый портретъ не имѣетъ сходства ни съ однимъ изъ императоровъ той эпохи, къ которой онъ относится, то остается предположить, что онъ изображаетъ извѣстнаго полководца шестидесятыхъ-семидесятыхъ годовъ II в. по Р. Хр., т. е. эпохи императора Марка Аврелія. Въ эту эпоху сначала происходила война съ парѳянами съ 162 по 165 г. (тріумфъ въ 166 г.) [3]) и затѣмъ, немедленно по окончаніи войны на Востокѣ, началась война на Дунаѣ [4]) (такъ наз. Маркоманнская война) и продолжалась съ не-

---

[1]) Напр. Capit. Galleria 55 (Pl. 32); Sala delle colombe 6 (Pl. 36); Ny Carlsberg 696, 716 и др.

[2]) Это особенно замѣтно на трактовкѣ волосъ и работѣ шеи.

[3]) H. Cohen, Medailles imperiales, 2 ed Paris 1883, II Marc Aurèle.

[4]) Scriptores Historiae Augustae. Julius Capitolinus, Vita Marci 12, 13.

значительными перерывами до смерти Марка Аврелія, послѣдовавшей 17 марта 180 г. [1]).

Среди монументальныхъ памятниковъ, увѣковѣчившихъ военныя событія этой эпохи, первое мѣсто занимаетъ, конечно, колонна Марка Аврелія [2]), покрытая какъ бы свиткомъ, пластически передающимъ перипетіи великой борьбы римлянъ на Дунайской границѣ. Барельефы этого памятника по сравненію съ барельефами колонны Траяна производятъ непріятное впечатлѣніе грубостью рисунка и неряшливой суммарностью работы, но при этомъ отдѣльныя картины громаднаго свитка чрезвычайно выразительны и порою эффектны [3]). Императоръ Маркъ Аврелій изображенъ много разъ, и всегда его можно узнать не только по положенію его среди другихъ лицъ, но и по болѣе или менѣе выдержанному портретному сходству. Особыя требованія техники барельефа, импрессіонистическое направленіе искусства эпохи и небрежность работы дѣлаютъ это сходство очень поверхностнымъ и, въ сравненіи съ хорошими портретами Марка Аврелія [4]), его изображенія на барельефахъ колонны поражаютъ своей грубостью, доходящей до изуродованія чертъ оригинала; однако общій обликъ Марка Аврелія, его фигура и типъ его лица схвачены и переданы живо и достаточно вѣрно.

То же можно сказать объ изображеніи его наиболѣе обычныхъ спутниковъ изъ числа высшихъ командующихъ лицъ. Естественно было именно среди этихъ изображеній искать того полководца, чьимъ портретомъ является Эрмитажный бюстъ 224 и его Неаполитанская реплика. Пересматривая таблицу за таблицей изданіе колонны М. Аврелія [5]), я обратила вниманіе на фигуру одного полководца — спутника императора (табл. IV, 7. 8) [6]), сходство котораго съ разсматриваемыми портретами показалось мнѣ замѣчательнымъ. Наклонъ шеи и плечъ, какъ будто немного сутуловатая спина, общее очертаніе черепа, особенно линія нижней челюсти, впалыя щеки съ выдающимися скулами, прямой плотно сжатый ротъ, большіе глаза съ толстыми вѣками, высокій лобъ, большія уши, волосы, начесанные на виски и несравненно менѣе густые и вьющіеся, чѣмъ, напр., у Марка Аврелія, все это говоритъ

---

[1]) Cassius Dio, 34. Tertullian. Apolog. 25.

[2]) Petersen, v. Domaszewsky und Calderini, Die Marcussäule auf Piazza Colonna in Rom. 128 Tafeln mit Text. München 1897.

[3]) Напр. знаменитая сцена чуда дождя, сцены съ плѣнными, allocutio и т. п.

[4]) Указаны выше.

[5]) О. с.

[6]) О. с. табл. 40 и 41, XXXIII 15. Petersen, Beschreibung der Bildwerke: римляне съ императоромъ во главѣ мчатся къ рѣкѣ.

за возможность идентификаціи изображенія полководца на колоннѣ М. Аврелія съ портретными бюстами Эрмитажнымъ 224 и Неаполитанскимъ 1064. За тожество этихъ лицъ говорятъ и двѣ неровныя морщины между бровями, приходящіяся не въ серединѣ переносицы, а немного вправо. Конечно, такія морщины могутъ быть у разныхъ лицъ, но все же онѣ являются косвеннымъ подтвержденіемъ устанавливаемаго сходства. Онѣ очень индивидуальны по своей неправильной формѣ; въ особенности характерно то утолщеніе кожи на переносицѣ, которое замѣтно на всѣхъ разсматриваемыхъ изображеніяхъ. Только на барельефѣ морщины между бровями и на лбу выступаютъ рѣзче, такъ какъ брови сжаты, а на бюстахъ лобъ разглаженъ и морщины менѣе замѣтны. У Эрмитажнаго бюста брови довольно сильно повреждены; но все же видно, что линія ихъ изломанная, подвижная, какъ и на указанномъ барельефѣ колонны М. Аврелія. Носъ на барельефѣ сохранился не вполнѣ; но то, что осталось, похоже на часть носа, сохранившуюся у Эрмитажнаго бюста, а также у Неаполитанскаго [1]). При наличности такого большого сходства, какъ въ общихъ очертаніяхъ головы, такъ и въ отдѣльныхъ чертахъ лица и разныхъ индивидуальныхъ особенностяхъ, у этихъ изображеній не замѣтно ни одной черты, ни одной особенности несовпадающей, которая опровергала бы устанавливаемое сходство [2]).

---

[1]) Реставрація носа и у Эрмитажнаго бюста и у Неаполитанскаго очень неудачна. Особенно у Эрмитажнаго бюста кончикъ носа съ нелѣпымъ плоскимъ расширеніемъ посрединѣ сильно мѣняетъ общій видъ лица. Надо думать, что носъ былъ прямой или немного загнутый книзу, но, во всякомъ случаѣ, не такой формы, какую придалъ ему реставраторъ.

[2]) Сходство портретныхъ бюстовъ Эрмитажнаго и Неаполитанскаго съ лицомъ полководца на вышеуказанномъ барельефѣ колонны Марка Аврелія является сходствомъ двухъ различныхъ изображеній одного и того же лица. При постановкѣ иконографическихъ вопросовъ нерѣдко можно встрѣтиться со сходствомъ другого рода, а именно со сходствомъ между портретами двухъ различныхъ людей, похожихъ другъ на друга, вслѣдствіе того, что они имѣютъ сходный общій обликъ и какія-нибудь сходныя особенности, напр., крючковатый носъ, сильно выдающіяся скулы или челюсти и т. п. Въ случаяхъ такого сходства портретовъ двухъ различныхъ людей отъ ошибочной идентификаціи такихъ портретовъ могутъ удержать замѣченныя между ними различія. Такъ, напримѣръ, у разсматриваемыхъ бюстовъ Эрм. 224, Неап. 1064 замѣчается нѣкоторое сходство съ однимъ изъ лицъ, изображенныхъ въ медальонѣ арки Константина съ сѣверной стороны. См. S. Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains, Paris 1909, I. 250 fig. 2; S. Reinach въ Revue archéologique, XV (1910), 117—131, t. IV fig. 4; Margarete Bieber въ Röm. Mitt. 1911, 214—237. Указанная голова, хотя и изображаетъ гораздо болѣе молодое лицо, но все же очень напоминаетъ голову разсматриваемыхъ бюстовъ общимъ обликомъ, сходнымъ выраженіемъ лица, прической и, въ особенности, окладомъ бороды, обусловленнымъ такими же сильно выступающими углами челюстей, какъ у нашихъ бюстовъ. Однако очертаніе головы совершенно несходны: форма черепа у головы медальона арки Константина (судя по приведенному Рейнакомъ

Поэтому можно предполагать, что Эрмитажный и Неаполитанскій бюсты являются портретами того лица, которое изображено на колоннѣ Марка Аврелія въ качествѣ спутника императора. По одеждѣ, по тому мѣсту, которое онъ занимаетъ по отношенію къ императору и по тому, что онъ обращается къ послѣднему съ рѣчью, ясно, что этотъ спутникъ былъ однимъ изъ верховныхъ военачальниковъ и близкихъ императору лицъ. Каково было его имя, рѣшить труднѣе.

Рис. 8.

Рис. 9.

Petersen, составившій описаніе барельефовъ колонны Марка Аврелія, признаетъ въ спутникѣ императора на указанномъ мѣстѣ барельефа [1]), такъ же, какъ и еще въ нѣкоторыхъ мѣстахъ барельефа, зятя Марка Аврелія, носившаго имя Ti. Claudius Pompeianus [2]). Изображеніемъ

въ цитированной статьѣ снимку со слѣпковъ медальоновъ, хранящихся въ Musée S. Germain) такова: не особенно выдающійся затылокъ, сильно выступающая макушка головы и плоское темя съ углубленіемъ въ мѣстѣ сращенія теменной и лобной кости (см. рис. 8). Между тѣмъ у Эрмитажнаго и Неаполитанскаго бюстовъ голова имѣетъ значительно выдающійся затылокъ и яйцевидное темя безъ какого либо углубленія (см. рис. 9). Такъ какъ голова барельефа съ медальона арки Константина разсчитана именно на то, что она будетъ видна въ профиль, то ясно, что линія профиля головы имѣетъ первостепенное значеніе, и если фигура, которой принадлежитъ эта голова, должна была изображать какого-нибудь опредѣленнаго человѣка, то надо признать, что этотъ человѣкъ отнюдь не идентиченъ съ т. наз. Пробомъ (Эрм. бюстъ 224, Неапол. 1069), а имѣетъ съ нимъ случайное сходство, обусловленное прической и формой челюстей. Такая форма челюстей встрѣчается нерѣдко и всегда придаетъ особый складъ лицу. Напр. Capit. Stanza d. imperatori 24 (Pl. 36); Galleria 1 (Pl. 26).

[1]) O. c., 43.

[2]) Capitolin. Vita Marci 20, 6: proficiscens ad bellum Germanicum filiam suam non decurso luctus tempore grandaevo equitis Romani filio Claudio Pompeiano dedit genere Antiochensi nec satis nobili, quem postea bis consulem fecit.

того же Помпеяна Петерсенъ считалъ спутника императора на барельефахъ арки Константина [1]), но, какъ показалъ новѣйшій изслѣдователь этихъ барельефовъ, A. J. Frothingham [2]), голова императорскаго спутника была передѣлана въ концѣ III вѣка и ей были приданы черты какого-то префекта преторіанцевъ одного изъ императоровъ той эпохи (Авреліана или Проба?). Домашевскій такъ же, какъ и Петерсенъ считаетъ, что на колоннѣ Марка Аврелія и на барельефахъ арки Константина изображенъ Помпеянъ въ качествѣ ближайшаго спутника императора, его сподвижника въ великой войнѣ на Дунаѣ.

Домашевскій и Петерсенъ основываются на словахъ Кассія Діона (LXXI, 3, 2): πολλοὶ δὲ καὶ τῶν ὑπὲρ τὸν Ῥῆνον Κελτῶν μέχρι τῆς Ἰταλίας ἤλασαν, καὶ πολλὰ ἔδρασαν ἐς τοὺς Ῥωμαίους δεινά· ὅτε ὁ Μᾶρκος ἀντεπιὼν Πομπηιανόν τε καὶ Περτίνακα τοὺς ὑποστρατήγους ἀντικαθίστη. Изъ словъ Діона можно заключить, что Помпеянъ и Пертинаксъ были главными сподвижниками императора Марка Аврелія въ его борьбѣ на Дунайской границѣ. Пертинаксъ, изображеніе котораго извѣстно по монетамъ [3]) того времени, когда онъ былъ императоромъ (съ 1 января по 25 марта 193), несомнѣнно, изображенъ много разъ на колоннѣ Марка Аврелія рядомъ съ императоромъ [4]). Рядомъ съ императоромъ также часто изображенъ полководецъ, о которомъ говорилось выше, и наиболѣе естественно предположить, что это и былъ второй изъ военачальниковъ, называемыхъ Кассіемъ Діономъ, а именно Помпеянъ. Противъ этого высказывается H. Stuart Jones въ статьѣ, посвященной описанію нѣкоторыхъ римскихъ историческихъ барельефовъ, въ томъ числѣ барельефовъ арки Константина, и сличенію ихъ съ барельефами колонны Марка Аврелія [5]). Джонсъ утверждаетъ, что Помпеянъ долженъ былъ оставаться въ Римѣ, чтобы заступить тамъ императора, находившагося на театрѣ войны. Это предположеніе не под-

---

[1]) Röm. Mitt. 1890, 73—76 (Sitzungsprotokole. Petersen, Die Attikareliefs am Constantinusbogen).

[2]) A. J. Frothingham, Who built the Arch of Constantine. American Journal of Archaeology. Second Series. XIX (1915), 1—13. Frothingham доказываетъ, что барельефы взяты для арки Константина не съ одной арки Марка Аврелія 176 г., какъ это утверждаетъ Petersen, а съ двухъ арокъ: съ арки Луція Вера, выстроенной по случаю Пароянскаго тріумфа въ 166 г., и съ арки Марка Аврелія тріумфа 176 года. Онъ основываетъ свое утвержденіе на стилистическихъ соображеніяхъ, а также на томъ обстоятельствѣ, что въ одномъ случаѣ значки легіоновъ имѣютъ два портрета императоровъ, а въ другомъ одинъ.

[3]) См. Bernoulli, o. c. II, Münztafel I 1 и 2.

[4]) o. c. напр. таблицы 94 и 99.

[5]) Papers of the British School at Rome, III (1906): Notes on Roman historical Sculptures, 213—272.

тверждается ни однимъ историкомъ того времени и вообще никакимъ свидѣтельствомъ кромѣ того, что Помпеянъ былъ consul ordinarius въ 173 г. и, значитъ, долженъ былъ находиться въ Римѣ 1-го января 173 года. Это обстоятельство могло бы имѣть значеніе лишь въ томъ случаѣ, если бы можно было доказать, что въ серединѣ зимы 173 года въ Паннонія происходили важныя военныя событія. Между тѣмъ извѣстно, что наиболѣе тяжелые годы Маркоманнской войны приходятся на ея начало, а въ 172 г. Маркъ Аврелій разбилъ маркоманновъ и ихъ союзниковъ при переходѣ черезъ Дунай,[1]) и въ 173 г. уже чеканятся монеты съ надписью «Germania subacta»[2]). Очевидно, къ этому времени опасность на Дунаѣ ослабѣла, и отлучка въ Римъ даже одного изъ главныхъ военачальниковъ была вполнѣ возможна, тѣмъ болѣе, что эта отлучка могла быть совсѣмъ непродолжительной[3]). Между тѣмъ на основаніи этого консулата 173 г. Джонсъ отрицаетъ участіе Помпеяна въ войнѣ, не придавая значенія ряду совершенно ясныхъ свидѣтельствъ, говорящихъ объ этомъ[4]): въ 167 году Помпеянъ былъ legatus Pannoniae superioris[5]) и, слѣдовательно, долженъ былъ выдержать первый натискъ враговъ; затѣмъ онъ поддерживалъ Пертинакса во время случайной опалы и далъ ему важный военный постъ[6]); наконецъ, онъ былъ при императорѣ въ моментъ его смерти въ 179 году[7]). Какъ ни плохи такіе историки, какъ Геродіанъ и Капитолинъ, сообщающіе намъ эти свѣдѣнія, изъ ихъ показаній можно выдѣлить вполнѣ надежную фактическую основу[8]), и такія свѣдѣнія почти оффиціальнаго характера, какъ приведенныя выше, не должны возбуждать сомнѣній. Они подтверждаются указанной выше надписью, и ихъ согласіе между собой и съ показаніемъ Кассія Діона окончательно доказываютъ правильность

---

[1]) Cohen, o. c. II. Marc Aurèle méd. 991—1011.

[2]) ib. méd. 214—224.

[3]) Mommsen, Römisches Staatsrecht, II, 84. Anm. 2. Sueton. Tib. 26.. tres consulatus, unum paucis diebus... gessit. C. Caligula 17: Consulatus quattuor gessit... tertium usque in Idus Jan. Domitianus 13: consulatus septendecim cepit, omnes paene titulo tenus gessit, plerosque ad Idus usque Januarias.

[4]) Джонсъ самъ приводитъ эти свидѣтельства въ своей статьѣ на стр. 265. Однако онъ, какъ уже сказано, отрицаетъ участіе Помпеяна въ войнѣ и въ императорскомъ спутникѣ на колоннѣ и барельефахъ арки Константина видитъ praefectus praetorio M. Basseus Rufus, для чего у него нѣтъ никакихъ особыхъ основаній.

[5]) C. I. L. III. Dipl. XLVI.

[6]) Capitolinus, Vita Pertinacis, 2, 4 ...suspectusque a Marco quorundam artibus remotus est et postea per Claudium Pompeianum, generum Marci, quasi adiutor eius futurus vexillis regendis adscitus est.

[7]) Herodian. I, 6, 4.

[8]) Это показалъ въ своемъ изслѣдованіи источниковъ Scriptores Historiae Augustae Otto Th. Schulz. Das Kaiserhaus der Antonine.

мнѣнія Петерсена и Домашевскаго. Какъ на военнаго сподвижника Марка Аврелія смотрятъ на Помпеяна и такіе историки Римской имперіи, какъ Шиллеръ и Низе.

Итакъ, если признать сходство указанныхъ барельефныхъ изображеній съ бюстами Эрмитажнымъ и Неаполитанскимъ, то въ нихъ слѣдуетъ видѣть портреты зятя и сподвижника императора Марка Аврелія [1]).

Римскій портретный бюстъ конца II вѣка по Р. Хр.

Портретный бюстъ бородатаго римлянина въ туникѣ и плащѣ съ бахромой. Эрмитажъ, № 230 по каталогу О. Ф. Вальдгауера, изд. 1912; № 61 по каталогу Г. Е. Кизерицкаго, изд. 1896.

Размѣры: отъ макушки до таблетки — 0,53 м., отъ макушки до конца бороды—0,30 м., отъ макушки до ворота—0,34 м., отъ макушки до рта—0,21 м.

Реставрированы: носъ, край лѣваго уха, вставки по срединѣ обѣихъ бровей, кусочекъ праваго уса и губы, нѣкоторыя складки тоги. На правомъ рукавѣ виденъ рѣзко очерченный слѣдъ бронзовой пластинки, скрѣплявшей рукавъ туники. Голова никогда не была отломлена отъ груди. Таблетка и подставка новы. Бюстъ былъ срѣзанъ реставраторомъ снизу. Начиная отъ лѣваго рукава, въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ соприкасается съ отворотомъ плаща, замѣтенъ срѣзъ: поверхность нижняго края немного понижается, и патина съ этого мѣста и по всему нижнему краю бюста не сохранилась. Нижній край праваго рукава реставрированъ; поэтому на правомъ рукавѣ нельзя прослѣдить, гдѣ кончается срѣзъ. Въ одномъ мѣстѣ справа, вслѣдъ за складкой, въ срѣзѣ виденъ рѣзкій выгибъ. Онъ представляетъ собою остатокъ отъ слѣдовъ желѣзныхъ крюковъ, которыми бюстъ былъ зацѣпленъ при поднятіи его изъ земли.

На основаніи этихъ наблюденій должно предположить, что первоначально бюстъ былъ длиннѣе. Это предположеніе подтверждается изъ

---

[1]) О судьбѣ Помпеяна послѣ смерти Марка Аврелія нельзя судить съ увѣренностью. Лампридій, Vita Commodi 4, 1—11, разсказываетъ слѣдующее: ...Quadratum et Lucillam compulit ad ejus (Commodi) interfectionem consilia inire, datum autem est negotium peragendae necis Claudio Pompeiano propinquo. Qui ingressus ad Commodum destricto gladio, cum faciendi potestatem habuisset, in haec verba prorumpens: „Hunc tibi pugionem senatus mittit“ detexit facinus fatuus nec implevit multis cum eo participantibus causam. Post haec interfecti sunt Pompeianus primo.. Но біографъ Пертинакса (Capitolinus, Vita Pertinacis 4, 10—11) говоритъ, что послѣ избранія Пертинакса въ императоры: ad eum Claudius Pompeianus, gener Marci, venisset casumque Commodi lacrimasset, hortatus Pertinax, ut imperium sumeret. Sed ille recusavit, quia iam imperatorem Pertinacem videbat.

сравненія съ другими бюстами. По типу одежды этотъ бюстъ долженъ быть отнесенъ къ поздне-антониновскому времени и даже болѣе позднему. Въ адріановское время, когда впервые появляется панцырный бюстъ, плащъ закрываетъ лишь незначительную часть панцыря [1]); на бюстахъ эпохи Антонина и затѣмъ Марка Аврелія плащъ закрываетъ значительно бо́льшую его часть [2]); наконецъ, появляются бюсты, на которыхъ плащъ совершенно покрываетъ плечи и грудь и можно догадаться о томъ, что подъ этимъ плащемъ надѣтъ панцырь, только по правильно и рѣзко заложеннымъ складкамъ туники у ворота [3]). Къ этому типу принадлежитъ и описываемый бюстъ. Полное сходство по типу одежды этотъ бюстъ имѣетъ съ однимъ Капитолійскимъ бюстомъ поздне-антониновскаго періода [4]) Даже пряжка, застегивающая плащъ на правомъ плечѣ, имѣетъ на обоихъ бюстахъ одинаковую форму розетки. Только отворотъ плаща съ бахромой на лѣвомъ плечѣ положенъ у описываемаго бюста болѣе прямо, чѣмъ у Капитолійскаго. Но это такая подробность, которую художникъ всегда могъ измѣнить сообразно личному вкусу.

Капитолійскій бюстъ значительно длиннѣе описываемаго. На основаніи сличенія Эрмитажнаго и Капитолійскаго бюстовъ и состоянія сохранности нижняго края описываемаго Эрмитажнаго бюста должно предполагать, что онъ первоначально имѣлъ форму и длину совершенно аналогичную Капитолійскому бюсту.

У Эрмитажнаго бюста голова повернута вправо, а взглядъ направленъ еще болѣе въ правую сторону. Такимъ образомъ взглядъ не направленъ на зрителя, какъ это и бываетъ всегда въ портретахъ поздне-антониновскаго времени. Брови сжаты и образуютъ правильную прямую складку надъ переносицей. На лбу слѣды горизонтальныхъ морщинъ, вообще же кожа лица крѣпкая. Это указываетъ на то, что возрастъ этого человѣка былъ хотя и зрѣлый, но не преклонный. Волосы на головѣ и бородѣ вьются, но не очень сильно, и на темени, повидимому, нѣсколько порѣдѣли. Поражаютъ въ этомъ лицѣ близко поставленные глаза, выдающіяся скулы и щеки, мало заросшія бородою, отчего обра-

---

[1]) Napoli, Museo Naz. G. R. 1039 (6069); Capit. St. d. imp. 32 (Pl. 50). См. Bienkowski, o. c. fig. 14.

[2]) Бюстъ Антонина Пія Capit. St. d. imp. 35 (Pl. 51); Марка Аврелія. Capit. St. d. imp. 38 (Pl. 52); Vatican. Sala dei busti 287 (Pl. 63).

[3]) Capit. St. d. imp. 2 (Pl. 46), 51 (Pl. 47), 55 (Pl. 48) и 73 (Pl. 51)—бюсты антониновскаго періода и 60 (Pl. 49) и 74 (Pl. 51) бюсты III вѣка. Vatican. Braccio Nuovo 131 (Pl. 20).

[4]) Capit. St. degli imperatori 79 (Pl. 52).

вуются углы между усами и бакенбардами. Очевидно, это было индивидуальной особенностью даннаго лица. Другая особенность на фотографіи почти незамѣтна: это — неправильность рта и всего подбородка, происходящая отъ того, что челюсти были неправильно расположены одна надъ другой. Если провести прямую линію отъ морщины между бровей къ серединѣ подбородка, то ясно будетъ, что все лицо ассиметрично. Такая ассиметрія встрѣчается во многихъ лицахъ и съ перваго взгляда мало замѣтна. Важно отмѣтить ее въ данномъ случаѣ, потому что она показываетъ точное наблюденіе натуры у художника, создавшаго этотъ портретъ. Необычайно тонкая и натуралистическая работа этого художника проступаетъ особенно ясно въ мелочахъ: какъ переданы отдѣльныя пряди волосъ, начесанныхъ на виски, какъ жизненно трактованы морщины на лбу, какъ хорошо сдѣланы уши. Особенно мягко выработаны губы, ясно видныя изъ-подъ старательно расчесанныхъ усовъ. Также мягко трактованы глаза и особенно вѣки. Зрачекъ переданъ пластически, но не рѣзко. Такъ же тщательно, какъ и голова, сдѣланъ и весь бюстъ. Характерно, какъ совпадаетъ манера работы бахромы съ трактовкой волосъ: такіе же глубокіе и частые врѣзы буравчика, и тутъ и тамъ поверхность отдѣльныхъ прядей раздѣланы рѣзцомъ необыкновенно выпукло и мягко.

По превосходству своей работы этотъ бюстъ заслуживаетъ особаго вниманія. Онъ опредѣленъ Г. Е. Кизерицкимъ [1]) какъ «хорошая работа временъ С. Севера». Въ каталогѣ О. Ф. Вальдгауера [2]) онъ датированъ той же эпохой. Къ этой датировкѣ примыкаю и я по слѣдующимъ основаніямъ: форма бюста указываетъ на конецъ II вѣка, и позднѣе до III в. включительно. Трактовка волосъ подтверждаетъ это указаніе.

Стиль эпохи С. Севера, является прямымъ продолженіемъ предшествующей поздне-антониновской эпохи [3]), но отличается отъ нея усиленіемъ стремленія къ живописности. Трактовка волосъ становится еще болѣе тщательной: врѣзы буравчика и особенно глубокая раздѣлка поверхности отдѣльныхъ прядей дѣлаютъ волосы совсѣмъ темными въ сравненіи съ необыкновенно гладко отполированной поверхностью лица. Этотъ рѣзкій контрастъ блестящей бѣлизны лица и глубокихъ тѣней

---

[1]) Каталогъ изд. 1896 г. № 61.

[2]) Изд. 1912, № 239: „Изысканная трактовка бороды и волосъ и полировка лица—стиль конца II в. по Р. Хр.“

[3]) О трактовкѣ волосъ въ антониновскую эпоху см. выше. Ср. Louvre. Портретъ изъ Габіи. Изображеніе у Bernoulli, II, XIII.

въ массѣ волосъ наблюдается на всѣхъ портретахъ С. Севера [1]). Такая же особенность трактовки волосъ и лица замѣчается и на описываемомъ бюстѣ № 230 изъ собранія Эрмитажа. Слѣдовательно, и по формѣ бюста и по трактовкѣ волосъ этотъ бюстъ относится къ эпохѣ С. Севера (193—211 г.). Къ болѣе позднему времени этотъ бюстъ нельзя отнести, такъ какъ въ портретахъ Каракаллы (211—217) [2]) брасается въ глаза свѣжая и сильная реакція противъ романтически живописныхъ локоновъ и томныхъ глазъ антониновской эпохи. Коротко остриженные курчавые волосы Каракаллы передаются безъ углубленій буравчика, и съ этого времени употребленіе буравчика при трактовкѣ волосъ ослабѣваетъ. Онъ можетъ быть портретомъ полководца, или даже императора, такъ какъ его одѣяніе обычно для верховныхъ военачальниковъ Римской имперіи. Очевидно (по сличенію съ монетами), этотъ бюстъ не можетъ изображать ни Коммода [3]), ни С. Севера [4]), но со смерти Коммода, послѣдовавшей въ ночь на 1 января 193 года, до окончательнаго торжества Севера въ 197 году было еще четыре лица, носившихъ императорскій титулъ и наименованіе Augustus. Первый Августъ, смѣнившій Коммода и признанный въ Римѣ сенатомъ и войскомъ, былъ P. Helvius Pertinax, знаменитый генералъ и сподвижникъ Марка Аврелія [5]), изображенный на колоннѣ Марка Аврелія съ чертами лица очень опредѣленными и сходными съ его изображеніями на монетахъ [6]), несмотря на то, что на монетахъ онъ является гораздо болѣе старымъ. Пертинаксъ имѣетъ гораздо болѣе длинную бороду, чѣмъ у бюста № 230, и черты лица несходныя съ нимъ. Характерны у него нависшія надъ углами глазъ вѣки и брови, изогнутыя и приподнятыя надъ самой переносицей. Вполнѣ признанныхъ портретовъ Пертинакса нѣтъ [7]).

28 марта 193 года Пертинакса, убитаго солдатами, смѣнилъ M. Didius Julianus, погибшій 1 іюня того же года. Его монетныя изображенія [8]) даютъ типъ, не имѣющій ничего общаго съ Эрмитажнымъ

---

[1]) Capit. St. d. imp. 51 (Pl 47); Sala delle colombe 23 (Pl. 36). Ny Carlsberg 721, 723. München Glyptothek 200. Эрмитажъ 227, 231 и др.

[2]) Napoli Mus. Naz. G. R. 279 (6033). Berlin, Beschr. der ant. Sculpturen № 384; Brit. Mus № 1918. Ny Carlsberg 729 и 730.

[3]) Монеты Коммода Cohen, III.

[4]) Монеты С. Севера Cohen, IV. Барельефы съ Arca dei Argentarii въ Римѣ Изображеніе у Bernoulli, II[3], табл. XV.

[5]) Capitolinus, Vita Pertinacis 2, 2—11.

[6]) Cohen, III, 389—396; Bernoulli, II, Münztafel 1, 2.

[7]) Bernoulli, II[3], 1 no 7.

[8]) Cohen, III, 398—401.

бюстомъ № 230. Въ лицѣ Дидія Юліана надо отмѣтить почти совершенно прямую линію профиля, безъ углубленія у переносицы, большіе глаза, очень вьющіеся волосы и длинную бороду, завитую въ отдѣльные локоны. Несмотря на эти ясно выраженныя индивидуальныя особенности физіономіи Дидія Юліана, ему приписывается значительное число портретовъ, явно къ нему не относящихся [1]). Ни одного портрета, дѣйствительно похожаго на монетныя изображенія Дидія Юліана, нѣтъ, что и немудрено въ виду краткости его правленія и незначительной роли, которую онъ игралъ въ политикѣ во всю свою предшествовавшую жизнь.

C. Pescennius Niger, провозглашенный императоромъ въ Сиріи, не былъ признанъ въ Римѣ и потому не сохранилось мѣдныхъ монетъ ex S. C. съ его изображеніемъ. Впрочемъ, его серебряныя и золотыя монеты сохранились достаточно хорошо и передаютъ чрезвычайно характерное лицо, совершенно несходное съ бюстомъ № 230 [2]). Особенно характерно для Песценнія Нигера своеобразное построеніе черепа съ высокимъ узкимъ лбомъ, отвѣсно поднимающимся надъ нижней частью лица. Темя нѣсколько приплюснуто. Волосы коротко острижены. У переносицы почти нѣтъ углубленія. Худыя щеки съ обвислой кожей. Большія глаза подъ густыми бровями.

Болѣе продолжительное время, чѣмъ эти императоры, удерживалъ власть и жизнь D. Clodius Albinus [3]), провозглашенный императоромъ своими галльскими легіонами въ 193 году послѣ смерти Дидія Юліана, одновременно съ Песценніемъ и Северомъ. Пока Северъ не упрочилъ своей власти, онъ признавалъ Альбина своимъ соправителемъ и цезаремъ. Но въ 196 г., расправившись на Востокѣ съ Песценніемъ, Северъ провозгласилъ Цезаремъ своего старшаго сына. Въ отвѣтъ на это Альбинъ принялъ имя Augustus и тѣмъ открыто порвалъ съ Северомъ. Въ февралѣ 197 г. онъ погибъ въ сраженіи съ Северомъ при Lugdunum'ѣ. Такъ какъ въ продолженіе трехъ лѣтъ Альбинъ былъ признанъ въ Римѣ Цезаремъ, то сохранилось не мало мѣдныхъ монетъ ex S. C. съ его изображеніемъ [4]). Нѣкоторыя изъ нихъ, хорошей сохранности, имѣются въ собраніи римскихъ монетъ Эрмитажа (см. табл. VI, 11) [5]). Альбинъ-августъ чеканилъ золотыя и серебряныя монеты со

---

[1]) Напр. Villa Albani № 90. См. Bernoulli, II_2, 8—12.

[2]) Cohen, III, 404—413.

[3]) Capitolinus, Vita Albini. Herodian. II 15. Cohen, III, 416—424.

[4]) Cohen, III, 416—424, №№ 3, 7, 11, 16, 32, 35, 47, 49, 59 etc.

[5]) Собраніе римскихъ монетъ, ящики 170, 171; на нашей таблицѣ данъ снимокъ съ двухъ слѣпковъ двухъ мѣдныхъ монетъ изъ ящика № 171.

своимъ изображеніемъ такого типа, въ которомъ ясно видно подражаніе типу С. Севера. Очевидно, онъ имѣлъ намѣреніе обманывать неопытныхъ, неграмотныхъ и невнимательныхъ людей для того, чтобы его монеты ходили заодно съ монетами С. Севера [1]). Поэтому монетами Альбина-августа нельзя пользоваться для иконографическихъ цѣлей. Къ сожалѣнію, и монеты цезаря Альбина не даютъ достаточно опредѣленныхъ иконографическихъ указаній. Въ лицѣ Альбина нѣтъ ничего особенно характернаго, какъ у Пертинакса, Дидія Юліана и Песценнія Нигера. Bernoulli описываетъ монетныя изображенія Альбина такъ [2]): «Альбинъ имѣетъ круглую голову, густые негладкіе волосы, угломъ обрамляющіе лобъ, и короткую бороду; лобъ выступающій и тупой носъ, сильно понижающійся у переносицы». Къ этому описанію надо прибавить, что на всѣхъ монетныхъ изображеніяхъ Альбина обращаетъ на себя вниманіе сильно выступающій затылокъ. Лобъ у него очень покатый и надбровныя дуги сильно выдаются. Вообще же надо повторить, что монетныя изображенія Альбина сильно отличаются другъ отъ друга и не даютъ опредѣленнаго характернаго образа, что̀ очень затрудняетъ иконографическую задачу. Между тѣмъ существуетъ желаніе приписать ему нѣкоторые портреты [3]). Правда, послѣ гибели Альбина всѣ его изображенія должны были быть повсюду уничтожены. Однако, такое уничтоженіе часто не выполнялось вполнѣ послѣдовательно. Обыкновенно бюстъ слегка портили, а затѣмъ сбрасывали съ пьедестала. Такіе бюсты или статуи, конечно, могли сохраниться до нашего времени. Въ Галліи и Британніи, гдѣ Альбинъ долго былъ правителемъ ему, разумѣется, было поставлено немало бюстовъ и статуй. Капитолинъ [4]) опредѣленно говоритъ, что между 193 и 196 годами С. Северъ, признавая Альбина цезаремъ и дорожа его дружбой, ставилъ ему статуи и бюсты. Очевидно, онъ дѣлалъ это прежде всего въ Римѣ; поэтому не исключена возможность находки портрета Альбина и въ Италіи. Однако, въ виду всего вышеизложеннаго, требуется большая осторожность въ приписываніи того или иного портрета Альбину.

Bernoulli считаетъ возможнымъ признать за изображеніе Альбина голову большой панцырной статуи въ Ватиканѣ (Galleria della statue

---

[1]) Cohen, III, 419. №№ 38, 39, 40, 58. Aureus Albini Augusti изъ собранія аббатства Seitenstetten J. V. Kolb, Numismatische Zeitschrift, IX, 323. Cohen III, 419, 42.

[2]) Bernoulli, II_3, 18.

[3]) Bernoulli, II_3, Albinus, 19—21.

[4]) Capitolinus, Vita Albini 13.

248) [1]). Впрочемъ, онъ дѣлаетъ большія оговорки, а именно онъ говоритъ слѣдующее: «Хотя форма черепа не такъ выпукла, какъ на монетахъ Альбина, и граница волосъ вокругъ лба идетъ скорѣе дугою, чѣмъ угломъ, все-таки надо признать, что идентификація имѣетъ нѣкоторыя основанія въ общихъ пропорціяхъ, въ характерѣ волосъ и бороды, особенно усовъ, идущихъ въ стороны и въ выпукломъ лбѣ»... Далѣе онъ прибавляетъ, что волосы Ватиканской головы, гораздо болѣе вьющіеся, чѣмъ на монетахъ, можно было бы объяснить показаніемъ Капитолина [2]).

Противъ этого мнѣнія Bernoulli нужно возразить, что прежде всего пропорціи совсѣмъ несходны. Голова Ватиканской статуи гораздо болѣе удлиненная, чѣмъ монетныя изображенія головы Альбина. Отношеніе высоты Ватиканской головы къ ширинѣ выражается пропорціей 4 : 3, а на монетныхъ изображеніяхъ Альбина это отношеніе выражается пропорціей 3,6 : 3 [3]). Характеръ волосъ и бороды также совсѣмъ несходенъ съ изображеніемъ Альбина на монетахъ. На послѣднихъ усы Альбина спускаются внизъ, а у Ватиканской головы они расчесаны прямо и совсѣмъ почти не опускаются. Остается несомнѣннымъ только сходство выпуклаго лба и сильно понижающейся переносицы. Эти черты встрѣчаются такъ часто, что не могутъ служить рѣзкимъ индивидуальнымъ отличіемъ. Такимъ образомъ сходство Ватиканской головы съ монетными изображеніями Альбина нельзя признать убѣдительнымъ.

Другіе бюсты, приписываемые Альбину, имѣютъ еще гораздо менѣе сходства съ монетами. Таковъ бюстъ Альбина въ Луврѣ [4]), справедливо признанный Bernoulli совершенно сомнительнымъ и относящимся къ антониновскому времени. Затѣмъ, бюстъ Альбина въ Капитолійскомъ музеѣ [5]), который Bernoulli правильно датируетъ временемъ Адріана,

---

[1]) Bernoulli, IIз, 19, табл. VIIIa, b.

[2]) Capitolinus, Vita Albini 13.

[3]) Эти вычисленія не могутъ быть вполнѣ точными, такъ какъ измѣренія Ватиканской головы не указаны ни въ книгѣ Bernoulli, ни въ каталогѣ Амелунга (здѣсь только высота); поэтому пришлось сдѣлать измѣренія по фотографіи Bernoulli, IIз, табл. VIII b. При такомъ измѣреніи получаются слѣдующія цифры: высота головы отъ конца бороды у шеи до верха головы равна 5,6 см., ширина отъ края надбровной дуги у переносицы до затылка 4,2 см. На монетахъ Альбина Цезаря Bernoulli, IIз Münztafel Iь соотвѣтственныя измѣренія даютъ цифры высоты 1,8 см. и ширины 1,5 см. Конечно, такія измѣренія по фотографіямъ отнюдь не могутъ быть точными, но нѣкоторыя указанія на пропорціи они могутъ дать и подтвердить непосредственное зрительное впечатлѣніе.

[4]) Louvre № 2290. Descr. 267. Clarac, pl. 1076. Слѣпокъ этого бюста имѣется въ Московскомъ музеѣ изящныхъ искусствъ имени Императора Александра III. Bernoulli, IIз, 19.

[5]) Capit. Stanza degli imperatori 49 (Pl. 46).

суди по трактовкѣ волосъ и формѣ бюста. Реплики этой головы имѣются въ Ватиканѣ и другихъ музеяхъ [1]) и вездѣ неправильно названы именемъ Альбина.

Наиболѣе близки къ монетнымъ изображеніямъ Альбина нѣсколько бюстовъ, приписываемыхъ С. Северу, а именно: 1) панцырный бюстъ, найденный въ Porto d'Anzio, хранящійся въ Капитолійскомъ музеѣ (Stanza degli imperatori 50) и 2) другой такой же бюстъ, тамъ же (Galleria 62); 3) бюстъ въ Ватиканѣ (Sala dei busti 322); 4) Museo delle Terme Sala XIII — колоссальная голова съ Палатина (Helbig, II, № 1410); 5) въ Мантуѣ (314). Всѣ эти бюсты настолько сходны между собой, что ихъ надо признать повтореніями одного и того же портрета. Составитель каталога Капитолійскаго музея, H. Stuart Jones, называетъ бюстъ изъ Porto d'Anzio именемъ Д. Клодія Альбина. Дѣйствительно, этотъ бюстъ, такъ же какъ и другіе вышеназванные портреты, имѣетъ гораздо больше сходства съ Альбиномъ, чѣмъ съ Северомъ, которому ихъ обыкновенно приписываютъ [2]). Съ монетными изображеніями Альбина они имѣютъ большое сходство въ основныхъ пропорціяхъ головы, формѣ черепа, въ очертаніяхъ профиля, въ характерѣ волосъ бороды и усовъ и въ формѣ глазъ. Только лобъ у бюста изъ Анція менѣе покатый и надбровныя дуги немного менѣе выступаютъ, но брови, приподнятыя въ серединѣ, и тяжелыя верхнія вѣки чрезвычайно напоминаютъ портреты Альбина на монетахъ. Несмотря на это сходство, другіе ученые не раздѣляютъ увѣренности Джонса. Амелунгъ [3]), правда, признаетъ возможнымъ, что ватиканскій бюстъ, такъ же, какъ и бюстъ изъ Porto d'Anzio, изображаетъ Клодія Альбина, или какое-нибудь третье лицо; все же онъ оставляетъ ватиканскому бюсту, хотя и подъ знакомъ вопроса, имя Севера. Г-жа Стронгъ [4]) причисляетъ къ портретамъ Севера и бюстъ изъ Анція, «хотя послѣдній идентифицированъ Джонсомъ, какъ Клодій Альбинъ». Гельбигъ [5]) не упоминаетъ бюста изъ Анція при перечисленіи тѣхъ, названіе которыхъ достовѣрно. Значитъ, онъ не увѣренъ въ идентификаціи его ни съ Северомъ, ни съ Альбиномъ. Причиной идентификаціи данныхъ бюстовъ съ Северомъ является то поверхностное сходство, которое есть у

---

[1]) Vatican. Sala dei busti 290 (Taf. 64). Toulouse, Joubin, Marbres Toulosanes, Pl. XVII 265. Espérandieu, Recueil général des Bas-reliefs de la Gaule Romaine, Paris 1908, 83, № 986.

[2]) См. Bernoulli, IIa, 33—34.

[3]) Amelung-Helbig, Vatican, II, 518. Sala dei busti 322.

[4]) Mrs. Arthur Strong, o. c. 376 примѣчаніе.

[5]) Helbig, o. c. I, 451.

изображеннаго лица съ С. Северомъ. Если эти бюсты являются портретами Альбина, то сходство могло быть и умышленно придано художникомъ, какъ это бывало по отношенію къ соправителямъ, напр., М. Аврелію и Луцію Веру, по справедливому замѣчанію Джонса [1]). Въ виду этого поверхностнаго сходства всѣ указанные выше бюсты были названы именемъ С. Севера, и названіе это укрѣпилось за ними потому, что осталась незамѣченной одна особенность головы Севера, которая можетъ служить несомнѣннымъ критеріемъ въ вопросахъ идентификаціи той или иной головы съ портретами С. Севера. Эта особенность заключается въ томъ, что у Севера былъ необычайно плоскій затылокъ и приплюснутая макушка головы. Форма череца узкая и удлиненная подчеркивается еще тѣмъ, что волосы сильно взбиты надъ лбомъ, а на макушкѣ головы они короче и лежатъ глаже. Все это даетъ

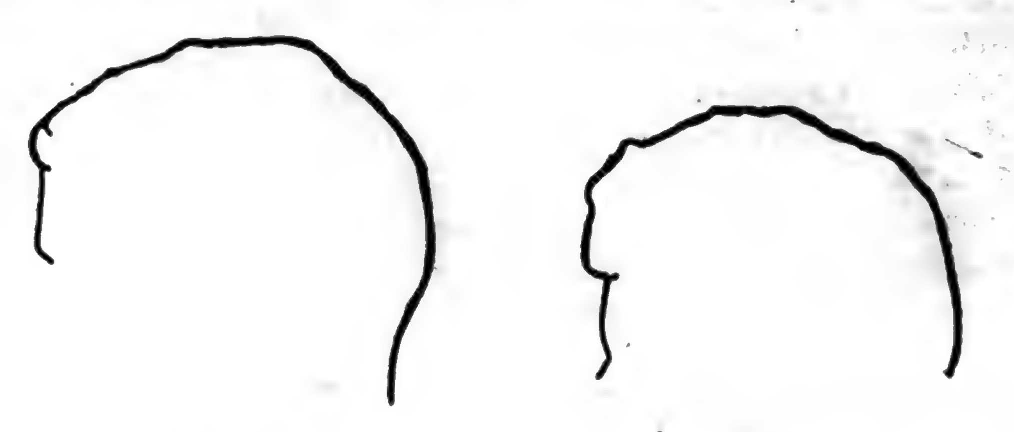


Рис. 10. Рис. 11.

очень характерную линію профиля головы (рис. 10) [2]), которую можно наблюдать у всѣхъ достовѣрныхъ портретовъ С. Севера [3]). Эта линія совершенно не совпадаетъ съ линіей профиля головы (рис. 11) [4]) бюста изъ Анція и другихъ съ нимъ сходныхъ. У всѣхъ этихъ бюстовъ голова широкая, и затылокъ сильно выдается въ противоположность головѣ С. Севера.

Ясно, что бюстъ изъ Анція и сходные съ нимъ никакъ не могутъ быть портретами С. Севера, а могутъ изображать или Альбина или

---

[1]) Jones, Catalogue, Stanza degli imperatori 50.

[2]) Бюстъ Севера изъ Габій въ Луврѣ (снимокъ у Bernoulli, IIз, табл. XIIIa b. Capit. S. d. imp. 51 (Pl. 46). Эрмитажъ №№ 227 и 231 и мн. др.

[3]) Рисунокъ сдѣланъ со снимка въ профиль головы С. Севера изъ Габій, хранящейся въ Луврѣ Bernoulli, IIз, табл. XIII b.

[4]) Рисунокъ сдѣланъ со снимка въ профиль головы бюста изъ Porto d Anzio. Bernoulli, IIз, табл. XIa.

суди по трактовкѣ волосъ и формѣ бюста. Реплики этой головы имѣются въ Ватиканѣ и другихъ музеяхъ [1]) и вездѣ неправильно названы именемъ Альбина.

Наиболѣе близки къ монетнымъ изображеніямъ Альбина нѣсколько бюстовъ, приписываемыхъ С. Северу, а именно: 1) панцырный бюстъ, найденный въ Porto d'Anzio, хранящійся въ Капитолійскомъ музеѣ (Stanza degli imperatori 50) и 2) другой такой же бюстъ, тамъ же (Galleria 62); 3) бюстъ въ Ватиканѣ (Sala dei busti 322); 4) Museo delle Terme Sala XIII — колоссальная голова съ Палатина (Helbig, II, № 1410); 5) въ Мантуѣ (314). Всѣ эти бюсты настолько сходны между собой, что ихъ надо признать повтореніями одного и того же портрета. Составитель каталога Капитолійскаго музея, H. Stuart Jones, называетъ бюстъ изъ Porto d'Anzio именемъ Д. Клодія Альбина. Дѣйствительно, этотъ бюстъ, такъ же какъ и другіе вышеназванные портреты, имѣетъ гораздо больше сходства съ Альбиномъ, чѣмъ съ Северомъ, которому ихъ обыкновенно приписываютъ [2]). Съ монетными изображеніями Альбина они имѣютъ большое сходство въ основныхъ пропорціяхъ головы, формѣ черепа, въ очертаніяхъ профиля, въ характерѣ волосъ бороды и усовъ и въ формѣ глазъ. Только лобъ у бюста изъ Анція менѣе покатый и надбровныя дуги немного менѣе выступаютъ, но брови, приподнятыя въ серединѣ, и тяжелыя верхнія вѣки чрезвычайно напоминаютъ портреты Альбина на монетахъ. Несмотря на это сходство, другіе ученые не раздѣляютъ увѣренности Джонса. Амелунгъ [3]), правда, признаетъ возможнымъ, что ватиканскій бюстъ, такъ же, какъ и бюстъ изъ Porto d'Anzio, изображаетъ Клодія Альбина, или какое-нибудь третье лицо; все же онъ оставляетъ ватиканскому бюсту, хотя и подъ знакомъ вопроса, имя Севера. Г-жа Стронгъ [4]) причисляетъ къ портретамъ Севера и бюстъ изъ Анція, «хотя послѣдній идентифицированъ Джонсомъ, какъ Клодій Альбинъ». Гельбигъ [5]) не упоминаетъ бюста изъ Анція при перечисленіи тѣхъ, названіе которыхъ достовѣрно. Значитъ, онъ не увѣренъ въ идентификаціи его ни съ Северомъ, ни съ Альбиномъ. Причиной идентификаціи данныхъ бюстовъ съ Северомъ является то поверхностное сходство, которое есть у

---

[1]) Vatican. Sala dei busti 290 (Taf. 64). Toulouse, Joubin, Marbres Toulousaines, Pl. XVII 265. Espérandieu, Recueil général des Bas-reliefs de la Gaule Romaine, Paris 1908, 83, № 986.

[2]) См. Bernoulli, II3, 33—34.

[3]) Amelung-Helbig, Vatican, II, 518. Sala dei busti 322.

[4]) Mrs. Arthur Strong, o. c. 376 примѣчаніе.

[5]) Helbig, o. c. I, 451.

изображеннаго лица съ С. Северомъ. Если эти бюсты являются портретами Альбина, то сходство могло быть и умышленно придано художниками, какъ это бывало по отношенію къ современникамъ, напр., М. Аврелію и Луцію Веру, по справедливому замѣчанію Джонса[1]). Въ виду этого поразительного сходства всѣ упомянутые выше бюсты были названы именемъ С. Севера, и названіе это укрѣпилось за ними потому, что оставалась незамѣченной одна особенность головы Севера, которая можетъ служить несомнѣннымъ критеріемъ въ вопросахъ идентификаціи той или иной головы съ портретами С. Севера. Эта особенность заключается въ томъ, что у Севера былъ необычайно плоскій затылокъ и приплюснутая макушка головы. Форма черепа узкая и удлиненная подчеркивается еще тѣмъ, что волосы сильно взбиты надъ лбомъ, а на макушкѣ головы они короче и лежатъ плоско. Все это даетъ

Рис. 10.

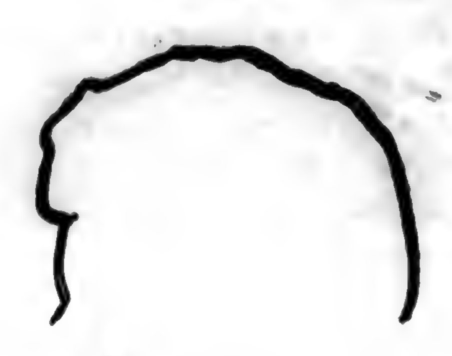


Рис. 11.

очень характерную линію профиля головы (рис. 10)[2]), которую можно наблюдать у всѣхъ достовѣрныхъ портретовъ С. Севера[3]). Эта линія совершенно не совпадаетъ съ линіей профиля головы (рис. 11)[4]) бюста изъ Анціо и другихъ съ нимъ сходныхъ. У всѣхъ этихъ бюстовъ голова шаровая, а затылокъ сильно выдается въ противоположность головѣ С. Севера.

Ясно, что бюстъ изъ Анціо и сходные съ нимъ никакъ не могутъ быть портретами С. Севера, а могутъ изображать или Альбина или

---

[1]) Jones, Catalogue, Stanza degli imperatori 50.

[2]) Бюстъ Севера изъ Габіи въ Луврѣ (снимокъ у Bernoulli, IIa, табл. XIIIa b. Capit. S. d. imp. 51 (Pl. 40). Эрмитажъ №№ 227 и 226 и мн. др.

[3]) Рисунокъ сдѣланъ со снимка въ профиль головы С. Севера изъ Габіи, хранящейся въ Луврѣ Bernoulli, IIa, табл. XIII b.

[4]) Рисунокъ сдѣланъ со снимка въ профиль головы бюста изъ Porto d'Anzio. Bernoulli, IIa, табл. XIa.

судя по трактовкѣ волосъ и формѣ бюста. Реплики этой головы имѣются въ Ватиканѣ и другихъ музеяхъ [1]) и вездѣ неправильно названы именемъ Альбина.

Наиболѣе близки къ монетнымъ изображеніямъ Альбина нѣсколько бюстовъ, приписываемыхъ С. Северу, а именно: 1) панцырный бюстъ, найденный въ Porto d'Anzio, хранящійся въ Капитолійскомъ музеѣ (Stanza degli imperatori 50) и 2) другой такой же бюстъ, тамъ же (Galleria 62); 3) бюстъ въ Ватиканѣ (Sala dei busti 322); 4) Museo delle Terme Sala XIII — колоссальная голова съ Палатина (Helbig, II, № 1410); 5) въ Мантуѣ (314). Всѣ эти бюсты настолько сходны между собой, что ихъ надо признать повтореніями одного и того же портрета. Составитель каталога Капитолійскаго музея, H. Stuart Jones, называетъ бюстъ изъ Porto d'Anzio именемъ Д. Клодія Альбина. Дѣйствительно, этотъ бюстъ, такъ же какъ и другіе вышеназванные портреты, имѣетъ гораздо больше сходства съ Альбиномъ, чѣмъ съ Северомъ, которому ихъ обыкновенно приписываютъ [2]). Съ монетными изображеніями Альбина они имѣютъ большое сходство въ основныхъ пропорціяхъ головы, формѣ черепа, въ очертаніяхъ профиля, въ характерѣ волосъ бороды и усовъ и въ формѣ глазъ. Только лобъ у бюста изъ Анція менѣе покатый и надбровныя дуги немного менѣе выступаютъ, но брови, приподнятыя въ серединѣ, и тяжелыя верхнія вѣки чрезвычайно напоминаютъ портреты Альбина на монетахъ. Несмотря на это сходство, другіе ученые не раздѣляютъ увѣренности Джонса. Амелунгъ [3]), правда, признаетъ возможнымъ, что ватиканскій бюстъ, такъ же, какъ и бюстъ изъ Porto d'Anzio, изображаетъ Клодія Альбина, или какое-нибудь третье лицо; все же онъ оставляетъ ватиканскому бюсту, хотя и подъ знакомъ вопроса, имя Севера. Г-жа Стронгъ [4]) причисляетъ къ портретамъ Севера и бюстъ изъ Анція, «хотя послѣдній идентифицированъ Джонсомъ, какъ Клодій Альбинъ». Гельбигъ [5]) не упоминаетъ бюста изъ Анція при перечисленіи тѣхъ, названіе которыхъ достовѣрно. Значитъ, онъ не увѣренъ въ идентификаціи его ни съ Северомъ, ни съ Альбиномъ. Причиной идентификаціи данныхъ бюстовъ съ Северомъ является то поверхностное сходство, которое есть у

---

[1]) Vatican. Sala dei busti 290 (Taf. 64). Toulouse, Joubin, Marbres Toulousanes, Pl. XVII 265. Espérandieu. Recueil général des Bas-reliefs de la Gaule Romaine, Paris 1908, 83, № 966.

[2]) См. Bernoulli, IIs, 33—34.

[3]) Amelung-Helbig, Vatican, II, 518. Sala dei busti 322.

[4]) Mrs. Arthur Strong, o. c. 376 примѣчаніе.

[5]) Helbig, o. c. I, 451.

изображеннаго лица съ С. Северомъ. Если эти бюсты являются портретами Альбина, то сходство могло быть и умышленно придано художникомъ, какъ это бывало по отношенію къ соправителямъ, напр., М. Аврелію и Луцію Веру, по справедливому замѣчанію Джонса[1]). Въ виду этого поверхностнаго сходства всѣ указанные выше бюсты были названы именемъ С. Севера, и названіе это укрѣпилось за ними потому, что осталась незамѣченной одна особенность головы Севера, которая можетъ служить несомнѣннымъ критеріемъ въ вопросахъ идентификаціи той или иной головы съ портретами С. Севера. Эта особенность заключается въ томъ, что у Севера былъ необычайно плоскій затылокъ и приплюснутая макушка головы. Форма черепа узкая и удлиненная подчеркивается еще тѣмъ, что волосы сильно взбиты надъ лбомъ, а на макушкѣ головы они короче и лежатъ глаже. Все это даетъ

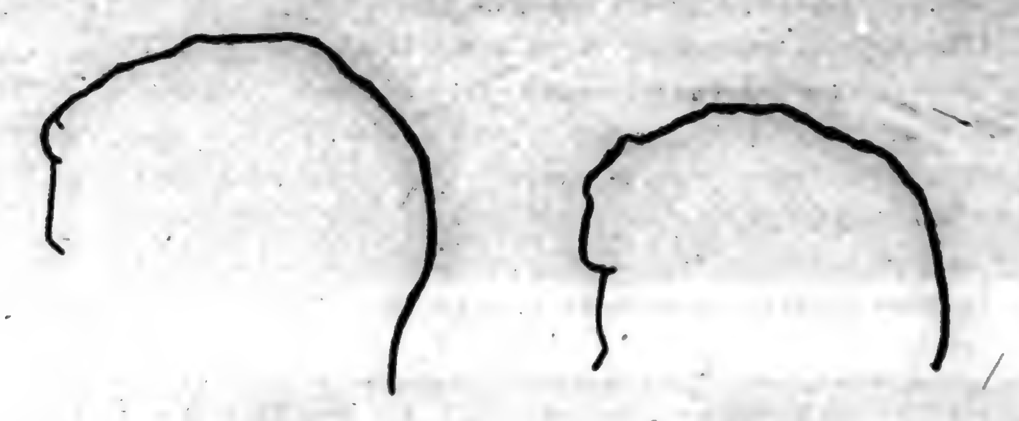


Рис. 10. Рис. 11.

очень характерную линію профиля головы (рис. 10)[2]), которую можно наблюдать у всѣхъ достовѣрныхъ портретовъ С. Севера[3]). Эта линія совершенно не совпадаетъ съ линіей профиля головы (рис. 11)[4]) бюста изъ Анція и другихъ съ нимъ сходныхъ. У всѣхъ этихъ бюстовъ голова широкая, и затылокъ сильно выдается въ противоположность головѣ С. Севера.

Ясно, что бюстъ изъ Анція и сходные съ нимъ никакъ не могутъ быть портретами С. Севера, а могутъ изображать или Альбина или

---

[1]) Jones, Catalogue, Stanza degli imperatori 50.

[2]) Бюстъ Севера изъ Габій въ Луврѣ (снимокъ у Bernoulli, IIз, табл. XIIIa b. Capit. S. d. imp. 51 (Pl. 46). Эрмитажъ №№ 227 и 231 и мн. др.

[3]) Рисунокъ сдѣланъ со снимка въ профиль головы С. Севера изъ Габій, хранящейся въ Луврѣ Bernoulli, IIз, табл. XIII b.

[4]) Рисунокъ сдѣланъ со снимка въ профиль головы бюста изъ Porto d Anzio. Bernoulli, IIз, табл. XIa.

какое-нибудь третье лицо. Но сходство этихъ бюстовъ съ монетными изображеніями Альбина такъ велико, что слѣдуетъ признать идентификацію Джонса очень вѣроятной [1]). Эта вѣроятность подтверждается большимъ числомъ повтореній этого панцырнаго бюста, что указываетъ на портретъ крупнаго историческаго лица, вѣроятнѣе всего императора. Если признать бюстъ изъ Анціи и подобные ему портретами Альбина, то этимъ самымъ уничтожается возможность идентификаціи съ Альбиномъ Эрмитажнаго бюста № 230.

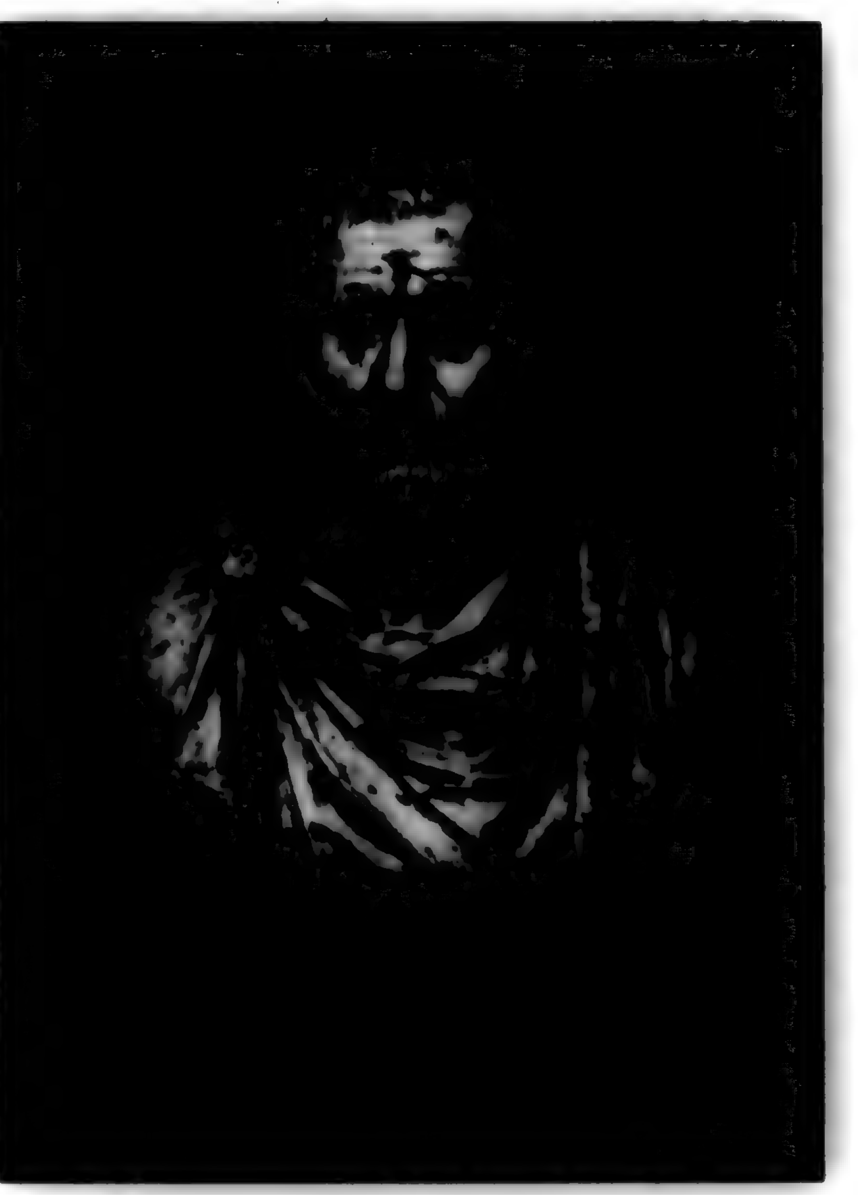
Этотъ бюстъ, несомнѣнно, изображаетъ другое лицо, чѣмъ бюстъ изъ Анціи и ему подобные. Достаточно указать на различіе морщинъ между бровями [2]): у Эрмитажнаго бюста одна рѣзкая вертикальная морщина, а у тѣхъ бюстовъ по двѣ вертикальныхъ морщины между бровями. Впрочемъ, и сравненіе Эрмитажнаго бюста съ монетными изображеніями Альбина говоритъ противъ идентификаціи его съ Альбиномъ. Правда, этотъ панцырный бюстъ конца II вѣка по Р. Хр. имѣетъ нѣкоторое сходство съ монетными изображеніями Альбина въ общихъ пропорціяхъ (3,4 : 3), формѣ черепа, особенно сильно выступающемъ затылкѣ, въ линіи усовъ и характерѣ обрамленія лица волосами. Но на этомъ сходство и кончается. Рѣдковатые волосы на затылкѣ у Эрмитажнаго бюста не отвѣчаютъ густотѣ волосъ Альбина на монетахъ. Большое различіе заключается въ томъ, что у Эрмитажнаго бюста лобъ

---

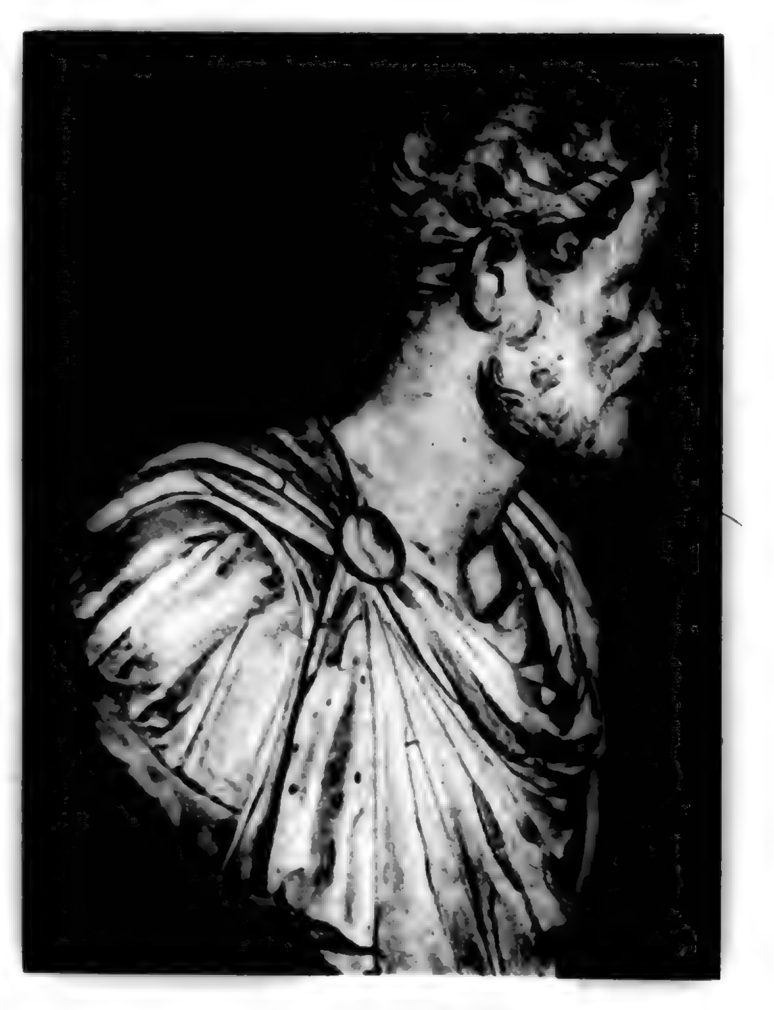
[1]) Bernoulli первый высказалъ предположеніе, что бюстъ изъ Анціи и ему подобные изображаютъ не Севера, а Клодія Альбина (Bb. 19 и 33—34), но онъ не пришелъ ни къ какому рѣшенію въ данномъ вопросѣ и считалъ, что эти бюсты все-таки являются, можетъ быть, портретами Севера, только нѣсколько отклоняющимися отъ обычнаго типа. Такая нерѣшительность Бернулли объясняется тѣмъ, что онъ не обратилъ должнаго вниманія на такую важную особенность, какъ форма черепа С. Севера. Онъ судилъ о типѣ Севера по незначительнымъ и не особенно существеннымъ признакамъ, главнымъ образомъ, по четыремъ локонамъ на лбу. Поэтому онъ напр. заподозрилъ такой типичный портретъ Севера, какъ бюстъ изъ Остіи (Vatican. S. dei busti 291 Taf. 64) только потому, что локоны на лбу были сбиты и реставраторъ сгладилъ ихъ слѣды (см. Amelung, Text, II, 490). Между тѣмъ даже и дѣйствительное отсутствіе локоновъ не должно опровергать идентификацію съ Северомъ, если всѣ другія черты совпадаютъ съ иконографическимъ типомъ портретовъ С. Севера. Такъ, напримѣръ, въ Эрмитажѣ есть голова (№ 223), см. табл. VI 13, С. Севера безъ какихъ-либо слѣдовъ отъ локоновъ на лбу. Однако она имѣетъ сходство со всѣми портретами Севера, и правильность ея идентификаціи справедливо никѣмъ не была заподозрѣна.

[2]) Морщины между бровями зависятъ отъ строенія лобной кости, главнымъ образомъ, отъ надбровныхъ дугъ и поэтому являются опредѣленнымъ индивидуальнымъ отличіемъ, которое никогда не слѣдуетъ упускать изъ виду, какъ это дѣлаетъ, напримѣръ, Bernoulli, присоединяющій упомянутый выше бюстъ изъ Остіи къ серіи бюста изъ Анціи и др.; у бюста изъ Остіи одна рѣзкая опредѣленная морщина между бровями, и по одному этому признаку онъ не можетъ представлять собою то же самое лицо, какое изображаютъ тѣ бюсты.

Императорскій Эрмитажъ, № 224.



Императорскій Эрмитажъ. № 230.



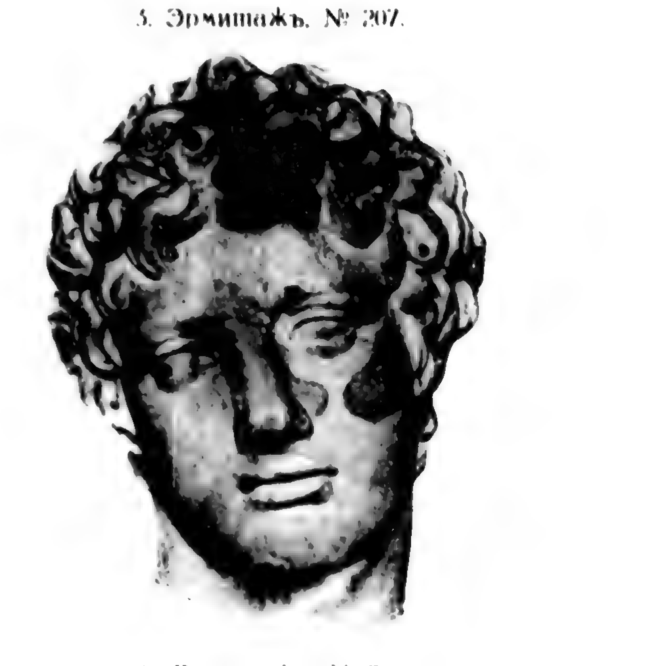
1. Эрмитажъ. № 224.

2. Эрмитажъ. № 218.

III

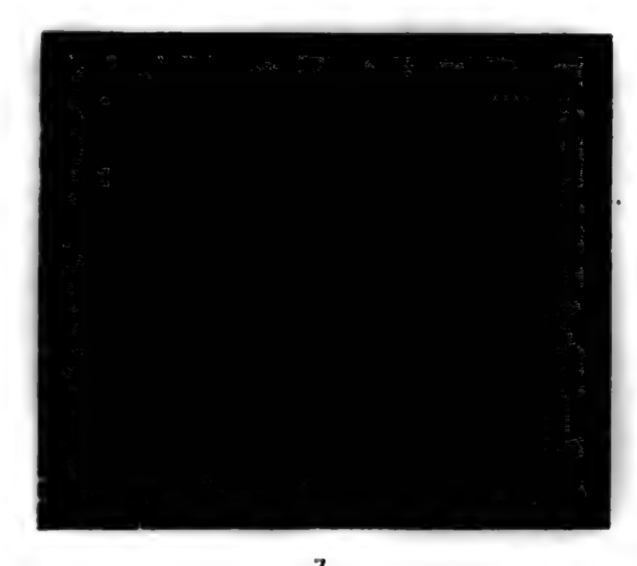
3. Эрмитажъ. № 207.

4. Эрмитажъ. № 207.

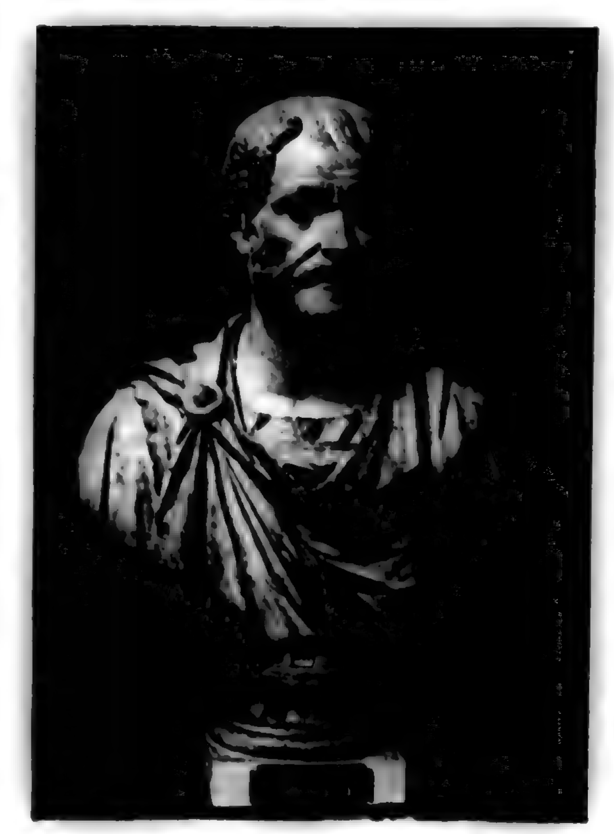


6. Эрмитажъ. № 328.

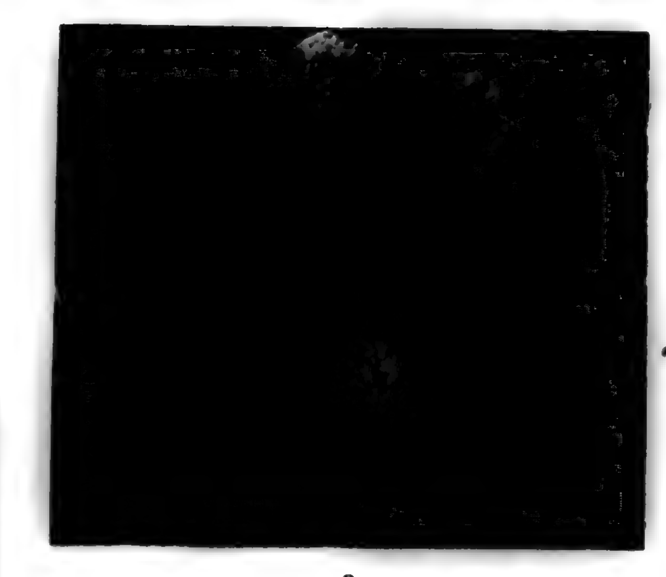
IV



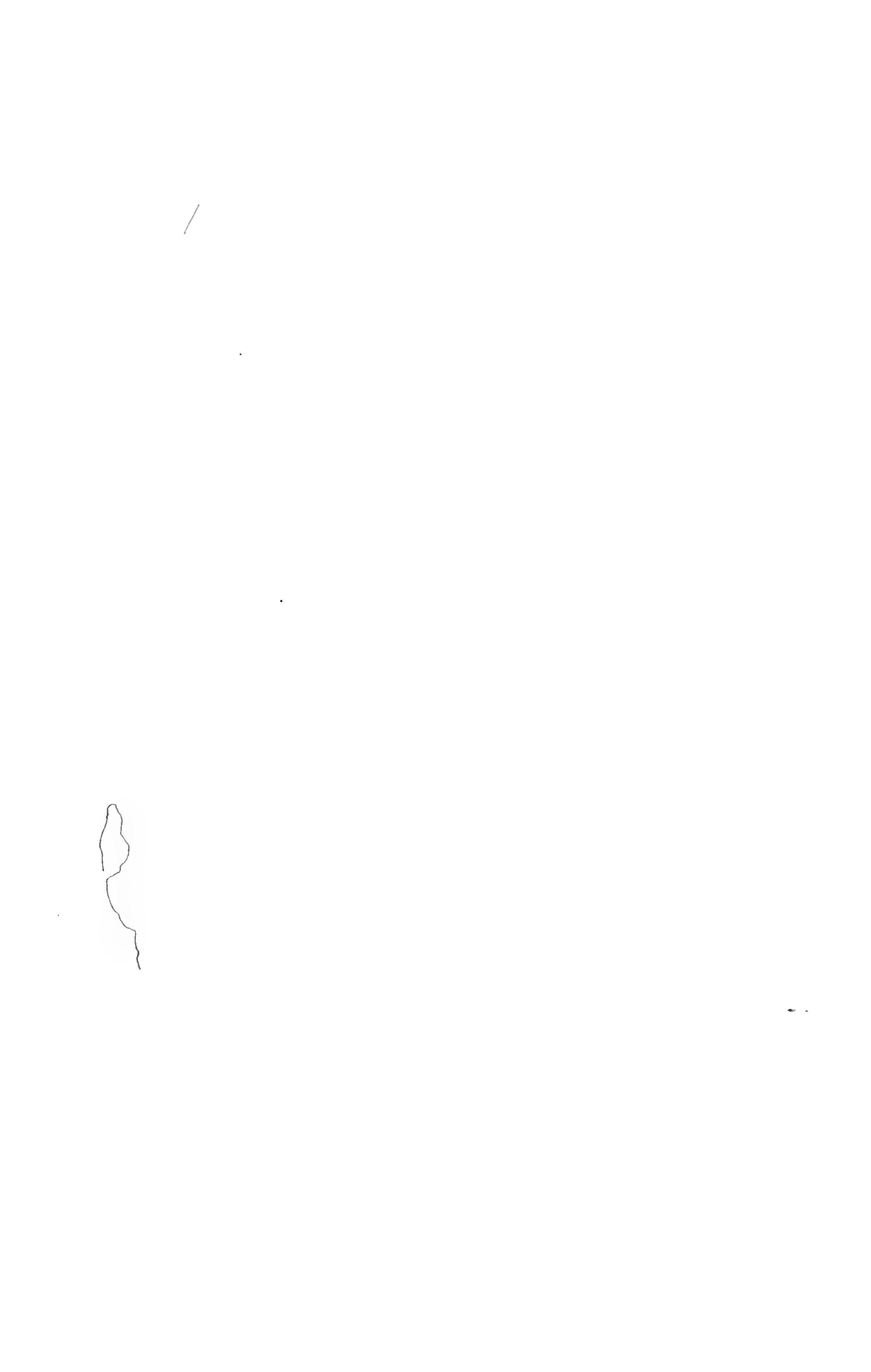
7.
Барельефы съ колонны Марка



9.
Бюстъ Неаполитанскаго музея № 1064.



8.
Авреліа (по изданію Petersen, Domaschewsky и Calderini, Die Marcussäule).



11. Мѣдныя монеты. Эрмитажъ. № 171.

12. Септимій Северъ.
Эрмитажъ. № 231.

13. Септимій Северъ.
Эрмитажъ. № 227.

„УНИОНЪ" ЛТР. 1. КАЗАЧІЙ ПЕР. 11

прямой, а не покатый, и надбровныя дуги выдаются меньше, чѣмъ на монетныхъ изображеніяхъ Альбина. Брови у Эрмитажнаго бюста сжаты и нависаютъ надъ глазами, что̀ придаетъ всему лицу суровый взглядъ, тогда какъ на монетныхъ изображеніяхъ Альбина брови всегда приподняты надъ переносицей, и это придаетъ ему открытое и веселое выраженіе.

Такимъ образомъ слѣдуетъ признать, что Эрмитажный бюстъ № 230 не можетъ изображать Клодія Альбина и, слѣдовательно, представляетъ собою портретъ какого-нибудь неизвѣстнаго офицера конца II вѣка по Р. Хр.

Трудно было бы и найти среди многочисленныхъ императорскихъ портретовъ такой не идеализованный, строго правдивый портретъ. Достаточно сравнить любой бюстъ С. Севера или Коммода съ описываемымъ бюстомъ, чтобы понять огромную художественную разницу между идеализованными оффиціальными портретами императоровъ и реалистическими портретами частныхъ лицъ. Эрмитажный бюстъ, несомнѣнно, представляетъ собою оригинальную работу хорошаго мастера конца II вѣка по Р. Хр. Въ копіи, какими являются значительная часть дошедшихъ до насъ императорскихъ портретовъ, никогда не могутъ быть переданы всѣ детали съ такою легкостью, прочувствованы съ такимъ вниманіемъ и любовью, какія замѣтны въ работѣ этого бюста. Бюстъ принадлежитъ къ лучшимъ изъ собранія Эрмитажа.

Н. Гаршина.

Античная гемма съ изображеніемъ Ликурга.

На прилагаемой таблицѣ подъ № 1 воспроизведена античная гемма-инталья изъ собранія Эрмитажа, гемма еще неизданная, сохранившая намъ интересное изображеніе миѳическаго царя Ликурга, претерпѣвающаго наказаніе за сопротивленіе Діонису [1]).

Посреди камня на первомъ планѣ мы видимъ фигуру бородатаго человѣка съ длинными волосами, обращенную къ зрителю почти впрямь. Единственной одеждой его является короткій плащъ, который, повидимому, облегаетъ шею. Свободный развѣвающійся конецъ его виденъ съ правой стороны фигуры. Вся поза Ликурга, всѣ его сильныя и безпорядочныя движенія говорятъ о крайнемъ напряженіи, объ отчаянной борьбѣ. Правой ногой, обутой въ высокій сапогъ съ отворотами, Ликургъ стоитъ на землѣ, обозначенной простой горизонтальной чертой, и въ то же время, колѣномъ и ступней согнутой надвое лѣвой ноги онъ стремится оттолкнуться отъ ствола могучей виноградной лозы, которая выростаетъ изъ земли непосредственно передъ фигурой человѣка. Самый стволъ скрывается за спиной Ликурга, и мы видимъ лишь отдѣльныя вѣтки винограда, которыя выползаютъ по всѣмъ направленіямъ изъ-за фигуры героя и стремятся обвить и сковать его члены гибкими, цѣпкими узами. Нетрудно предвидѣть, чѣмъ кончится эта борьба. Если движеніе лѣвой ноги, а также напряженіе мускуловъ туловища и выпяченнаго впередъ торса свидѣтельствуютъ о несломленномъ еще усиліи героя, то все же едва ли ему удастся ускользнуть изъ страшныхъ объятій врага. Справа и слѣва отъ головы Ликурга поднимается по вѣткѣ, изъ которыхъ каждая грозитъ накинуть петлю на его шею. Увидя лѣвую вѣтку, Ликургъ въ ужасѣ (объ этомъ свидѣтельствуютъ высоко поднятыя брови и пріоткрытый ротъ) склонилъ

[1]) На той же таблицѣ подъ № 2 изображена та же гемма въ увеличенномъ въ два раза размѣрѣ.

голову направо и сильно выдвинулъ впередъ лѣвое плечо, въ то же время тщетно старался лѣвой, согнутой въ локтѣ, рукой отстранить насѣдающую вѣтку. Но справа его подстерегаетъ новая вѣтвь, бороться съ которой онъ безсиленъ, ибо, главное орудіе защиты героя, его правая рука уже выведена изъ строя и парализована. Вокругъ кисти этой руки крѣпко обвилась вѣтка лозы, и изъ лишенныхъ силы, окоченѣвшихъ пальцевъ выпало и свалилось къ ногамъ Ликурга его оружіе—сѣкира.

Только что описанное изображеніе вырѣзано на небольшомъ сердоликѣ великолѣпнаго густо-краснаго цвѣта. Происхожденіе камня неизвѣстно. Гемма имѣетъ форму слегка вытянутаго овала, причемъ длина ея равняется 0,017 мм., ширина 0,014 мм. и толщина 0,005 мм. Поверхность, на которой вырѣзано изображеніе, имѣетъ сферическую форму. Края геммы срѣзаны такимъ образомъ, что діаметръ передней плоскости нѣсколько больше діаметра задней. Въ настоящее время камень лишенъ всякой оправы, но первоначально онъ предназначался къ тому, чтобы быть вставленнымъ въ перстень, что совершенно ясно какъ изъ размѣровъ, такъ и изъ формы геммы. Рѣзьба исполнена при помощи какъ плоскаго рѣзца, такъ и сферическаго (Globolo, Buterolle, Rundperl), и на фигурѣ Ликурга замѣтны слѣды полировки. Художественное исполненіе не отличается искусствомъ и утонченностью. Въ передачѣ человѣческаго тѣла замѣтна нѣкоторая неувѣренность и погрѣшности въ анатоміи (ср. напр. положеніе груди по отношенію къ плечамъ), но въ общемъ работа все же производитъ впечатлѣніе добросовѣстности и точности, особенно замѣтныхъ въ передачѣ деталей. Въ то же время рѣзчикъ хорошо использовалъ градацію рельефа, выдвинувъ на первый планъ фигуру Ликурга, на которой сосредоточено главное вниманіе, и удачно приноровилъ всю композицію къ овальной формѣ камня.

Вопросъ о датировкѣ Эрмитажной геммы можетъ быть разрѣшенъ, мнѣ кажется, лишь приблизительно. Овальные камни со сферической поверхностью, предназначавшіеся къ украшенію перстней, появляются, какъ извѣстно, въ большомъ числѣ въ эпоху ранняго эллинизма и затѣмъ существуютъ вплоть до исчезновенія античной глиптики. Ниже мы увидимъ, что оригиналъ, воспроизведеніемъ котораго является наша гемма, едва ли могъ возникнуть раньше середины перваго вѣка до Р. Хр. Этимъ дается terminus post quem и для геммы. Остается, слѣдовательно, рѣшить вопросъ о томъ, слѣдуетъ ли относить камень къ ранне-римскому періоду, отъ середины I вѣка до Р. Хр. до конца I вѣка по Р. Хр., или къ послѣдующему поздне-римскому періоду.

Вопросъ этотъ труденъ потому, что не всегда возможно провести рѣзкую границу между двумя названными эпохами глиптики. Оба періода тѣсно связаны между собой. Процессъ упадка здѣсь постепенный. Громадное большинство обычныхъ типовъ встрѣчается въ оба періода, и у насъ нѣтъ возможности точно опредѣлять, гдѣ кончается ранне-римскій періодъ и гдѣ начинается поздне-римскій. Существуютъ, конечно, ясно выдѣленныя группы геммъ обѣихъ эпохъ, но ни къ одной изъ нихъ нашъ камень не подходитъ. Наиболѣе точнымъ критеріемъ для разрѣшенія спорныхъ случаевъ является, въ концѣ концовъ, не стиль (отмѣченныя уже ошибки въ анатоміи возможны всегда, даже въ самые блестящіе періоды глиптики) [1]), а техника, и именно наблюденія надъ техникой склоняютъ меня все же скорѣе къ датировкѣ нашей геммы ранне-римскимъ періодомъ. Повторяю, тотъ упадокъ, который въ концѣ I вѣка до Р. Хр. такъ рѣзко обозначается въ производствѣ рѣзныхъ камней, характеризуется не столько пониженіемъ анатомическихъ познаній рѣзчиковъ, сколько утратой былой техники. Рѣзчики начинаютъ относиться къ своей задачѣ спустя рукава, почти совершенно перестаютъ пользоваться сферическимъ рѣзцомъ и всю работу исполняютъ исключительно при помощи плоскаго рѣзца, отчего образуется совершенно своеобразный упадочный стиль, (ср., напр., нашъ № 3 на табл.) [2]). Въ частности на поздне-римскихъ геммахъ почти всегда можно отличить рѣзкіе несглаженные штрихи контуровъ — результатъ только что упомянутой техники, штрихи, которые и являются самыми вѣрными внѣшними показателями геммъ періода упадка. На нашемъ камнѣ такихъ штриховъ нѣтъ; по фигурѣ Ликурга ясно видно, что рѣзчикъ работалъ не только при помощи плоскаго, но и сферическаго рѣзца, и, наконецъ, на камнѣ видны слѣды полировки, пріема, почти совершенно оставленнаго поздне-римской глиптикой. Къ этому слѣдуетъ еще прибавить, что единственная извѣстная мнѣ болѣе или менѣе близкая аналогія къ нашей геммѣ въ области рѣзныхъ камней относится Фуртвенглеромъ также къ ранне-римской эпохѣ. Я имѣю въ виду сердоликъ въ Лейпцигѣ, изданный Фуртвенглеромъ (Antike Gemmen, табл. 43 № 33). Здѣсь изображена фигура Діониса статуарнаго характера. Фигуру окружаютъ вѣтви виноградной лозы. Трактовка послѣдней очень близка къ трактовкѣ лозы на нашей геммѣ, тогда какъ на поздне-римскихъ

---

[1]) Ср. напр. камни у Фуртвенглера, Antike Gemmen, табл. XII 27, 40, 42; XIII 9; XXXI 37, 38; XXXV 46 и у Фуртвенглера, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, 6734, 6725, 6876, 6855.

[2]) Furtwängler, Antike Gemmen, III, 362.

геммахъ виноградъ изображался гораздо болѣе поверхностно (ср. № 3 на табл.). Къ сожалѣнію, Фуртвенглеръ даетъ лишь весьма краткое описаніе геммы въ Лейпцигѣ, но, насколько можно судить по изображенію, общая манера рѣзьбы этого камня, манера не слишкомъ искусная и не очень тонкая, но добросовѣстная и точная, близко подходитъ къ манерѣ нашего рѣзчика.

Интерпретація сохраненной нашимъ камнемъ сцены, какъ изображенія гибели Ликурга, скованнаго по повелѣнію Діониса виноградной лозой, не можетъ возбуждать никакихъ сомнѣній. Другіе перечисленные ниже памятники съ изображеніемъ той же сцены всегда были относимы именно къ этому миѳу. Нѣсколько иначе обстоитъ дѣло съ указаніемъ на ту версію даннаго миѳа, которая вдохновила создателя изображеннаго на геммѣ памятника. Здѣсь, на мой взглядъ, господствуетъ въ наукѣ не совсѣмъ правильное представленіе, ошибочность котораго я и постараюсь вскрыть.

Какъ извѣстно, разсказъ о Ликургѣ, о его сопротивленіи Діонису, о его безумныхъ дѣяніяхъ и наказаніи впервые встрѣчается у Гомера[1]). Однако этотъ разсказъ совершенно не подходитъ къ нашему изображенію. Ликургъ, по словамъ Гомера, въ наказаніе за свое сопротивленіе, поражается слѣпотой и караетъ его самъ Зевсъ. Тутъ ни слова нѣтъ ни о Діонисѣ мстителѣ, ни о виноградной лозѣ. Но уже въ трагедіи происходитъ замѣна Зевса Діонисомъ. Отрывки изъ тетралогіи Эсхила *Λυκουργεία* даютъ намъ мало матеріала для сужденія о томъ, какъ изображена была Эсхиломъ гибель Ликурга, хотя и здѣсь упоминается о какихъ-то узахъ, сковавшихъ ротъ героя (Aesch. fr. 125. Сатирическая драма «Ликургъ»). Но зато разсказъ о карѣ, постигшей Ликурга, разсказъ, по всей вѣроятности, навѣянный Эсхиломъ, сохранился въ стихахъ 955 слл. «Антигоны» Софокла. Согласно этому мѣсту трагедіи, Ликургъ былъ самимъ Діонисомъ *πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ*, т. е. скованъ каменными узами, что обыкновенно толкуется какъ заключеніе въ пещеру. Поздняя трагедія, повидимому, занималась преимущественно разработкой мотивовъ безумія Ликурга и убійства имъ своихъ сыновей и жены. Лишь поздній періодъ античности въ лицѣ

---

[1]) Z 130 слл. Подробный разборъ миѳовъ о Ликургѣ данъ у Roscher'a, Lexicon, II 2, 2191 слл. (Rapp). Археологическіе памятники съ изображеніями Ликурга собраны были Michaelis'омъ въ Annali del Instituto, 1872 (44), 248—269. См. также Roscher, Lexicon, 2195 слл. Къ перечисленнымъ въ этихъ статьяхъ памятникамъ слѣдуетъ еще прибавить фрагментъ апулійской амфоры изъ Пестума, изданный въ Archäologischer Anzeiger, 1891, 24, а также обѣ указываемыя ниже мозаики (см. стр. 278) и александрійскія монеты (см. стр. 282).

Нонна сохранилъ разсказъ о наказаніи царя эдонянъ посредствомъ виноградной лозы [1]). Ноннъ передаетъ разсказъ о томъ, какъ Ликургъ, ослѣпленный безуміемъ, разогналъ праздникъ въ честь Діониса и съ сѣкирой въ рукахъ бросился преслѣдовать нимфу Амбросію. Но Гея сжалилась надъ своей дочерью, приняла ее къ себѣ и превратила въ лозу, которая обвила и сковала Ликурга. Эта версія миѳа иллюстрируется и нѣкоторыми памятниками изобразительными. До насъ дошло пять такихъ памятниковъ [2]), которые, по всей вѣроятности, всѣ восходятъ къ одному, конечно живописному, оригиналу, такъ какъ всѣ они повторяютъ въ главныхъ чертахъ одну и ту же сцену. Мы видимъ Ликурга, который занесъ надъ лежащей у его ногъ жертвой свою сѣкиру. Но превращеніе уже началось: изъ-за спины Амбросіи выростаетъ виноградная лоза, которая тянется къ поднятымъ рукамъ Ликурга. Нашъ камень можно было бы объяснить какъ слѣдующую ступень въ развитіи даннаго миѳа: Амбросія уже превратилась въ лозу и сама теперь набросилась на безумца. И всѣ изслѣдователи, касавшіеся сходныхъ съ нашимъ камнемъ памятниковъ, такъ и поступали [3]). Однако, едва ли это справедливо. На только что перечисленныхъ памятникахъ, иллюстрирующихъ миѳъ объ Амбросіи, мы видимъ одновременное изображеніе превращаемой, т. е. Амбросіи, и того предмета, въ который она имѣетъ превратиться, т. е лозы, которая какъ бы выростаетъ изъ нимфы. Такой пріемъ изображенія метаморфозы является единственно возможнымъ въ искусствѣ изобразительномъ, и, согласно этому, мы видимъ примѣненіе этого пріема въ греческомъ искусствѣ всегда, начиная съ древнихъ временъ, разъ только имѣется въ виду разсказъ о превращеніи. На нашемъ же камнѣ и на родственныхъ ему памятникахъ нѣтъ никакого

---

[1]) Nonn. Dion. 21.

[2]) а) Мозаика изъ Геркуланума, б) фрагментъ фрески изъ Помпей (оба памятника изданы въ Archäologische Zeitung, 1869, 53 слл. Табл. 21 № 2 и 3), в) саркофагъ въ Римѣ (изд. у Zoega, Abhandlungen, табл. I № 1 и у Roscher'a о. с. 2201, г), мозаика въ Нарбоннѣ (J. Riols, Une mosaique du Musée de Narbonne. Bulletin de la commission archéologique de Narbonne, 1891, 288—292). Этотъ памятникъ извѣстенъ мнѣ лишь по описанію Héron de Villefosse, д) мозаика въ St. Colombe les Viennes (A. Héron de Villefosse, Lycurgue et Ambrosie. Annuaire de l'école pratique des Hautes Etudes, 1903, 5—18). На этой мозаикѣ то мѣсто, гдѣ должна была находиться Амбросія, нынѣ разрушено, но на основаніи разсказовъ лицъ, видѣвшихъ это мѣсто еще цѣлымъ, можно съ большой долей вѣроятности установить, что фигура Амбросіи дѣйствительно была здѣсь налицо (см. о. с. 14).

[3]) См. S. Reinach, Revue Archéol. 1913, XXI, 228 слл. Милонасъ, Journal International d'archéologie numismatique, 1898, 154—160. P. Waltz, Revue Arch. 1913, II, 292 сл.

намека на Амбросію, и поэтому, какъ мнѣ кажется, изслѣдователи поступаютъ неправильно, соединяя оба ряда памятниковъ воедино. Наоборотъ, слѣдуетъ нашъ камень и всѣ сходныя съ нимъ изображенія выдѣлять не только формально, но и по содержанію въ отдѣльную группу, поставить ее внѣ всякой зависимости отъ Амбросіи и постараться найти въ преданіяхъ о Ликургѣ другую версію, которая лучше подошла бы къ объясненію нашей сцены.

И такая версія о сковываніи Ликурга виноградной лозой помимо Амбросіи существовала въ античности, хотя мы и не знаемъ подробностей этого миѳа. Такъ Павсаній (I, 20, 3), описывая картины въ храмѣ Діониса въ Аѳинахъ [1]), кратко говоритъ, что здѣсь изображено было, между прочимъ, наказаніе возставшихъ на Діониса Пенѳея и Ликурга. Самое мѣсто, гдѣ находились эти картины, а также упоминаніе Ликурга рядомъ съ Пенѳеемъ ручаются за то, что карателемъ здѣсь являлся ни кто иной, какъ самъ Діонисъ. Какъ бы дополненіемъ къ этому мѣсту Павсанія является упоминаніе тѣхъ же миѳовъ у Лукіана въ «Разговорахъ боговъ» (№ 18). Здѣсь Зевсъ, перечисляя подвиги Діониса, говоритъ: «А тѣхъ, кто осмѣлился оскорбить его (т. е. Діониса), не уважая таинствъ, онъ сумѣлъ наказать, или связавъ виноградной лозой, или заставивъ мать преступника разорвать своего сына на части, какъ молодого оленя». Ясно, что здѣсь дѣло идетъ о тѣхъ же, т. е. о Ликургѣ и Пенѳеѣ. Наконецъ, Лонгъ, описывая храмъ Діониса въ Митиленѣ, говоритъ (Pastoralia 4, 3): «На внутреннихъ стѣнахъ художникъ изобразилъ подвиги Діониса: рождающую Семелу, уснувшую Аріадну, скованнаго Ликурга и растерзаннаго Пенѳея». Но полную несомнѣнность въ томъ, что здѣсь дѣло идетъ именно объ интересующей насъ версіи миѳа, даетъ намъ одинъ папирусъ III вѣка по Р. Хр. [2]). Въ немъ заключается часть гимна, гдѣ подробно разсказывается о тѣхъ наказаніяхъ, которымъ подвергъ Ликурга Діонисъ. Здѣсь, между прочимъ, говорится о томъ, что «Діонисъ опуталъ виноградной лозой неподвижно стоявшаго, изнывающаго отъ горя Ликурга и крѣпко сковалъ лозой его члены». Итакъ, не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что версія о сковываніи Ликурга Діонисомъ дѣйствительно существовала въ античности. Обѣ версіи о сковываніи Ликурга лозой, одна помимо, другая при посредствѣ Амбросіи, очевидно находились въ тѣсной связи.

[1]) Въ наукѣ въ настоящее время преобладаетъ взглядъ, склонный относить постройку этого зданія къ IV вѣку до Р. Хр., см. статью Dörpfeld'а въ Athenische Mitteilungen, XIV, 311.

[2]) Этотъ неизданный еще папирусъ находится въ коллекціи Г. Ф. Церетели, который любезно познакомилъ меня съ содержаніемъ этого памятника.

Мнѣ кажется, наша версія какъ болѣе простая была и первоначальной, Амбросія же была затѣмъ присочинена для приданія всему разсказу большей интересности. Странной является здѣсь роль Геи, которая собственно исполняетъ функціи Діониса. Элементъ превращенія указываетъ на то, какъ это думаютъ и другіе изслѣдователи (наприм. Rapp, Roscher'a o. c. 2195), что этотъ разсказъ придуманъ былъ какимъ-нибудь александрійскимъ поэтомъ. Но если это такъ, то возникновеніе нашей версіи слѣдуетъ, конечно предположительно, отнести къ періоду, быть можетъ, еще до-александрійскому. Во всякомъ случаѣ, именно эта версія пользовалась широкой извѣстностью, по крайней мѣрѣ въ поздній періодъ античности. Объ этомъ свидѣтельствуетъ какъ краткость первыхъ трехъ приведенныхъ выше упоминаній, которая какъ бы указываетъ на то, что здѣсь рѣчь идетъ о чемъ-то общеизвѣстномъ, на что достаточно было лишь намекнуть, чтобы вызвать въ памяти весь разсказъ о гибели Ликурга, такъ и тотъ въ высшей степени характерный фактъ, что схоліастъ, комментировавшій упомянутый выше стихъ Софокла, понимаетъ его по своему, а именно въ желательномъ для насъ смыслѣ. Онъ говоритъ: «τὸν δεσμὸν δὲ τῆς ἀμπέλου πετρώδη εἶπεν ἀντὶ τοῦ ἰσχυροῦ» и затѣмъ тотъ же схоліастъ объясняетъ выраженіе «πετρώδει δεσμῷ» словами: «τῷ στερεῷ δεσμῷ τῆς ἀμπέλου» (ст. 958) [1]).

---

[1]) Очень интересно отмѣтить чрезвычайно разнообразную локализацію преданій о Ликургѣ. Какъ извѣстно, мѣстомъ дѣйствія разсказа у Гомера является легендарная гора Ниса. Затѣмъ Ниса замѣняется Ѳивами (Филохоръ), а со временъ Софокла Ликургъ обыкновенно называется царемъ племени эдонянъ во Ѳракіи. Но эта локализація, хотя и была, повидимому, наиболѣе устойчивой, не осталась единственной. Такъ мѣстомъ дѣйствія упомянутаго выше гимна являлась, повидимому, Троада. Кромѣ того у насъ имѣются свидѣтельства о томъ, что имя Ликурга связывалось и съ Наксосомъ (Гагинъ, Fabulae, 192) и со Смирной (Oracula Sibyllina, V, 306 сл.) а Нонъ переноситъ дѣйствіе своего повѣствованія на Нису въ Аравіи и при этомъ прибавляетъ, что арабы почитали Ликурга какъ бога и вмѣсто Діониса совершаютъ жертвоприношенія ἀβακχεύτῳ Λυκούργῳ (Нонъ, Dion. XXI, 156 слл.) Это свидѣтельство поэта покоится, какъ оказывается, на реальной почвѣ. Въ Гебранѣ, въ Аравіи, найдена была вотивная надпись 156 г. по Р. Хр., посвященная однимъ ветераномъ θεῷ Λυκούργῳ (J. Wetzstein, Ausgewählte griechische und lateinische Inschriften № 201. W. Waddington, Inscriptions grecques et latines de la Syrie № 2286a. Brünnow und Domaszewski, Provincia Arabia, III, 315). Чтеніе Wetzstein'a, ввиду необычности надписи, вызвало нѣкоторыя сомнѣнія, но въ настоящее время правильность этого чтенія можетъ считаться твердо установленной. Это подтвердили новыя копіи Ewing'a (Palestine Exploration Fund. Quarterly Statement, 1895, 277) и Littmann'a (см. Clermont-Ganneau, Rec. d'archéologie orientale, VI, 317). Clermont-Ganneau, o. c. IV, 395—402 первый отнесся къ этому свидѣтельству съ должнымъ вниманіемъ и сопоставилъ эту надпись съ другой арабской надписью, найденной въ Пальмирѣ и относимой къ 132 г. по Р. Хр. Здѣсь упоминается арабскій богъ Chai'al Qaum который характеризуется какъ „богъ не пьющій вина". (Надпись издана у Enno Littmann'a, Semitic In-

Нашъ камень иллюстрируетъ эту болѣе простую и, вѣроятно, первоначальную версію мифа о наказаніи Ликурга. Что же являлось непосредственной причиной кары, этого мы не знаемъ; но, основываясь на нѣкоторыхъ литературныхъ и изобразительныхъ памятникахъ [1]), мы можемъ предположить, что наказаніе являлось возмездіемъ за попытку Ликурга срубить виноградную лозу. Отсутствіе на нашей геммѣ другихъ дѣйствующихъ лицъ обязываетъ насъ принять этотъ мотивъ для объясненія всей ситуаціи.

Въ нашемъ изложеніи намъ уже не разъ приходилось указывать на существованіе ряда памятниковъ античности, сохранившихъ изображенія той же сцены, которую мы встрѣчаемъ и на Эрмитажной гем-

---

scriptions. Part IV of the publications of the American Archaeological Expedition to Syria in 1899—1900, New Jork 1904, 70, 73—75. Здѣсь на стр. 70 указана литература по данной надписи, см. также Dussaud, Les Arabes en Syrie avant l'Islam, 153 слл.). Тотъ же богъ упоминается и на набатейской надписи 96 г. до Р. Хр. (Répertoire d'épigraphie sémitique, 86 и 471). На основаніи этихъ надписей Clermont-Ganneau устанавливаетъ существованіе въ Аравіи бога Chai'al Qaum, который какъ богъ не пьющій вина былъ, вѣроятно, покровителемъ набатейскихъ арабовъ, у которыхъ, по свидѣтельству Діодора Сицилійскаго XIX, 94, подъ страхомъ смерти запрещено было употребленіе вина, и являлся антагонистомъ другого арабскаго бога Дизареса, послѣдній же, какъ извѣстно, соотвѣтствовалъ Діонису эллиновъ. Отсюда Clermont-Ganneau заключаетъ, что арабскій богъ Chai'al Qaum долженъ былъ находиться въ тѣсной связи съ эллинскимъ антагонистомъ Діониса, богомъ Ликургомъ. Такимъ образомъ свидѣтельство Нонна о существованіи въ Аравіи культа Ликурга блестяще подтверждается эпиграфическими данными. Этотъ фактъ, въ связи съ тѣми выводами, къ которымъ я прихожу въ данной статьѣ, пріобрѣтаетъ и для насъ большой интересъ. Знакомствомъ съ этими надписями я обязана Я. И. Смирнову. Пользуюсь случаемъ, чтобы выразить Я. И. мою глубокую благодарность за многочисленные и цѣнные совѣты и указанія при моей работѣ надъ настоящей темой.

[1]) См. Antologia Palatina, IX, 561 и XI, 127. Гигинъ, Fabulae 132. Serv. ad Aen. 3, 14. Сюда относится и цѣлый рядъ монетъ и геммъ частью давно извѣстныхъ, но лишь недавно правильно истолкованныхъ Милонасомъ въ указанной статьѣ. Подобныя геммы раньше большею частью истолковывались какъ изображенія Геракла въ садахъ Синея. Милонасъ издаетъ александрійскую монету времени Антонина Пія (стр. 153 рис. 3, нашъ рис. 3) и приходитъ къ вполнѣ правильному и неоспоримому выводу, что дѣло здѣсь идетъ не о Гераклѣ, а о Ликургѣ, рубящемъ виноградную лозу. Тотъ же авторъ приводитъ въ своей статьѣ (стр. 155 прим. 3) списокъ рѣзныхъ камней съ тѣмъ же изображеніемъ, списокъ дополненный Свороносомъ въ томъ же томѣ того же журнала, стр. 466—470 двумя александрійскими монетами Антонина Пія. Со своей стороны мы можемъ увеличить этотъ списокъ одной позднеримской геммой (№ 3 на таблицѣ) изъ собранія Эрмитажа (Д. 1. 6. 1.). Тотъ фактъ, что монеты съ изображеніемъ Ликурга, рубящаго лозу, всѣ александрійскія и всѣ времени Антонина Пія, т. е. сходятся топографически и хронологически съ монетами, изображающими гибель Ликурга, наводитъ на мысль, что оригиналомъ и этой сцены была статуя, стоявшая тоже въ Александріи и, быть можетъ, рядомъ со статуей Ликурга, окутаннаго виноградной лозой. Напомню только, что это предположеніе находитъ себѣ подтвержденіе въ анонимной эпиграммѣ Ant. Pal. XI 127, гдѣ описывается бронзовая статуя, изображавшая рубящаго лозу Ликурга.

мѣ. Прежде чѣмъ поставить вопросъ о прототипѣ всѣхъ этихъ однородныхъ изображеній, намъ предстоитъ детально разобрать эти памятники и путемъ сравненія съ нашимъ камнемъ постараться выяснить, какіе именно памятники являются наиболѣе точными воспроизведеніями оригинала и какія добавочныя черты сохранили намъ памятники второстепенные.

Къ названнымъ памятникамъ прежде всего относится цѣлый рядъ монетъ, которыя были собраны и объяснены Милонасомъ въ статьѣ *Λυκοῦργος ὁ τῶν Ἠδωνῶν βασιλεὺς καὶ ἡ Ἀμβροσία* [1]). Монеты эти слѣдующія: 1) монета въ Туринѣ изданная Lavy, Museo Numismatico di Torino, t. I, 355 № 3826, 2. 3) монеты въ Національномъ музеѣ въ Аѳинахъ изъ собранія Іоанна Димитріоса изъ Лемноса (нашъ рис. 1). 4) Монета въ Германскомъ Археологическомъ институтѣ въ Аѳинахъ (нашъ рис. 2). Къ этому перечню можно прибавить еще пятую монету, изданную въ Catalogo della collezione G. Dottari. Compilato dal proprietario, Cairo 1901, № 2995 таб. 26 (нашъ № 5 на табл.). Всѣ эти

Рис. 1. Рис. 2. Рис. 3.

монеты александрійскія и всѣ онѣ относятся ко времени Антонина Пія. При этомъ въ основаніи перечисленныхъ пяти монетъ лежатъ въ сущности два, нѣсколько отличныхъ другъ отъ друга, типа. Къ первому типу относятся №№ 1, 2, 3, ко второму №№ 4, 5. Фигура Ликурга на обоихъ типахъ тожественна [2]). Различія заключаются въ изображеніяхъ лозы и сѣкиры. На второмъ типѣ ясно видны двѣ одинаково могучія лозы: одна вырастаетъ изъ земли подъ лѣвой ногой Ликурга и затѣмъ обрамляетъ его фигуру слѣва, другая вырастаетъ справа отъ

---

[1]) Journal International d'archéologie numismatique, 1898, 153—166. Знакомствомъ съ этой статьей я обязана любезности А. К. Маркова.

[2]) Къ сожалѣнію, изданныя изображенія этихъ монетъ сдѣланы по рисункамъ отъ руки и далеко неудовлетворительны. Единственное исключеніе представляетъ № 5, но эта монета сильно потерта, и на ней съ трудомъ, и то не всегда, можно установить лишь контуры предметовъ.

героя и вздымается вверхъ, оттѣняя его фигуру съ правой стороны. Обѣ лозы, повидимому, соединяются за головой Ликурга. Вѣтки ихъ не расходятся во всѣ стороны и почти не отдѣляются отъ ствола. Сѣкира на этомъ типѣ изображена упавшей на землю у правой ноги Ликурга, причемъ она повернута рукоятью вправо. На первомъ типѣ ясно видна одна лоза, вырастающая у лѣвой ноги Ликурга, но не вполнѣ ясно, имѣется ли и вторая лоза съ правой стороны героя, или же тѣ вѣтки, которыя видны у правой его руки, являются развѣтвленіями все той же первой лозы. Во всякомъ случаѣ, вѣтки здѣсь расположены иначе, чѣмъ на второмъ типѣ. Онѣ не составляютъ просто рамки фигуры, но расходятся вѣеромъ во всѣ стороны и приближаются къ изображенію лозы на нашей геммѣ. Сѣкира на первомъ типѣ монетъ, такъ же какъ и на второмъ, изображена только что упавшей на землю между ногами Ликурга, но сѣкира здѣсь повернута рукоятью влѣво. Если сравнить оба типа монетъ съ нашимъ камнемъ, то прежде всего бросается въ глаза почти полное совпаденіе въ изображеніи фигуры Ликурга. Различіе заключается въ положеніи головы, которая на геммѣ изображена въ три четверти, тогда какъ монеты даютъ чистый профиль, и кромѣ того на монетахъ голова нѣсколько больше закинута назадъ. Затѣмъ лѣвое предплечье показано на монетахъ цѣликомъ, на геммѣ же локоть лѣвой руки закрытъ контуромъ туловища. Во всемъ же остальномъ, между прочимъ и въ чрезвычайно характерномъ движеніи лѣвой ноги, фигуры Ликурга на геммѣ и на монетахъ сходны вполнѣ и не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что оба ряда памятниковъ копировали одинъ и тотъ же оригиналъ. При этомъ, однако, между изображеніями аксессуаровъ на геммѣ и на монетахъ имѣются и довольно существенныя различія. Наиболѣе важнымъ является вопросъ объ одной или двухъ виноградныхъ лозахъ, вопросъ, для разрѣшенія котораго нужно нѣсколько углубиться въ характеръ самихъ изображеній.

Начнемъ съ фигуры Ликурга. Здѣсь мы видимъ, что, насколько можно судить по репродукціямъ монетъ, фигура Ликурга изображена на нихъ (въ особенности на первомъ типѣ) въ художественномъ отношеніи лучше, чѣмъ на геммѣ. Вся поза имѣетъ больше силы и размаха, контуры болѣе увѣренные, и мускулатура передана болѣе правильно и болѣе подробно. Но вмѣстѣ съ тѣмъ нетрудно замѣтить, что рѣзчикъ монетъ отнесся нѣсколько пренебрежительно къ подробностямъ. Такъ мы видимъ на монетахъ лишь развѣвающійся конецъ плаща Ликурга, но остается невыясненнымъ, какъ этотъ плащъ держался на героѣ. На геммѣ же видно, что плащъ облегаетъ шею Ликурга, спускается затѣмъ

вдоль правой стороны его торса и такимъ образомъ вполнѣ понятно, откуда взялся развѣвающійся по вѣтру конецъ плаща. Что касается сапогъ Ликурга, то эта столь характерная для даннаго героя особенность [1]) совершенно упущена на монетахъ, но совершенно ясно видна на геммѣ и притомъ не только на правой выставленной на показъ ногѣ, но и на лѣвой, почти невидимой для зрителя. То же и съ сѣкирой. Рѣзчикъ, несомнѣнно, хотѣлъ изобразить тотъ моментъ когда сѣкира только что выпала изъ правой руки Ликурга: на это указываетъ тотъ фактъ, что нигдѣ сѣкира не изображена лежащей на землѣ; на всѣхъ памятникахъ мы видимъ, что болѣе легкая часть оружія, рукоять, еще не коснулась земли. Между тѣмъ на монетахъ сѣкира находится, если можно такъ выразиться, гдѣ-то въ пространствѣ, и на типѣ № 2 рукоять даже повернута въ правую сторону. На геммѣ же сѣкира лежитъ непосредственно подъ правой рукой Ликурга, чѣмъ совершенно ясно дается понять, что сѣкира только что выпала изъ этой руки. Та же непродуманность видна и въ передачѣ виноградной лозы на монетахъ. На типѣ № 2 мы видимъ два тяжелыхъ ствола лозы, кстати сказать очень мало имѣющіе общаго съ гибкой природой этого растенія, причемъ стволы эти и ихъ вѣтки нигдѣ, кромѣ лѣваго колѣна, не находятся въ связи съ движеніями Ликурга. Нѣсколько лучше изображена лоза на типѣ № 1, но и здѣсь вѣтки лозы просто расходятся во всѣ стороны, не играя въ отдѣльности никакой роли по отношенію къ Ликургу. Совсѣмъ иное мы видимъ на геммѣ. Здѣсь продумана каждая малѣйшая деталь, каждая вѣтка имѣетъ свою совершенно опредѣленную функцію по отношенію къ отдѣльнымъ членамъ тѣла Ликурга, и такимъ образомъ все изображеніе слито въ одно неразрывное цѣлое. Изъ всего сказаннаго вытекаетъ, что монеты, хотя и изобличаютъ у рѣзчика болѣе умѣлую руку и болѣе правильно вышколенный глазъ, но зато совершенно не выдерживаютъ критики въ смыслѣ добросовѣстнаго отношенія къ своей задачѣ. Главное для рѣзчиковъ монетъ была сама фигура, а прочее они трактуютъ лишь суммарно, какъ общее понятіе. Это видно особенно изъ того, что оба типа одновременныхъ монетъ такъ далеко расходятся именно въ передачѣ подробностей, и мы, мнѣ кажется, въ правѣ поэтому считать нашу гемму за болѣе точное, чѣмъ монеты, воспроизведеніе общаго этимъ памятникамъ прототипа.

---

[1]) Высокіе сапоги съ отворотами почти всегда фигурируютъ какъ въ литературныхъ упоминаніяхъ о Ликургѣ, такъ и въ изобразительныхъ памятникахъ. Эта обувь жителей сѣверной Греціи, очевидно, должна была охарактеризовать Ликурга какъ царя сѣвернаго, ѳракійскаго.

Кромѣ монетъ намъ предстоитъ еще разсмотрѣть стеклянный бокалъ, находившійся въ коллекціи барона Ротшильда въ Лондонѣ, но нынѣ исчезнувшій. Этотъ любопытный, найденный въ Италіи, памятникъ изданъ былъ въ Art Journal 1866 г. (W. Chaffers), затѣмъ описанъ былъ M. Froehner'омъ въ каталогѣ Collection Charvet, стр. 90 [1]). Интересующая насъ сторона вазы издана S. Reinach'омъ въ Revue Archéologique, 1913, XXI, 229 слл. на основаніи старой гравюры въ Art Journal. На прилагаемой таблицѣ подъ № 4 мы помѣщаемъ автотипію съ фотографіи, принадлежащей Я. И. Смирнову. Привожу здѣсь описанія вазы очевидцами.

Chaffers (o. c. 26) говоритъ [2]): «La figure 6 est un vase en verre très remarquable du II siècle; il est d'une couleur brillante de rubis quand on le tient au jour; mais la surface est d'un vert pâle opaque... Le vase se termine dans le bas par une bosse; le pied d'argent et la bordure de feuilles autour de l'embouchure sont probablement des additions du commencement du XVII siècle». Прибавлю, что и верхній ободокъ изъ листьевъ, повидимому, не античный. По крайней мѣрѣ, на фотографіи ясно видна щель подъ ободкомъ налѣво отъ головы Ликурга. Froehner описываетъ вазу слѣдующимъ образомъ: «Au milieu de la composition, un géant aux cheveux incultes, avec barbe et moustaches, nu, mais chaussé d'endromides, est enlacé de ceps de vigne qui lui serrent les jambes et les poignets. Sa hache lui glisse des mains; son visage trahit l'angoisse et les efforts qu'il fait pour se dégager. On a reconnu le roi Lycurgue qui vient de tuer les suivantes de Bacchus. Une de ses victimes, la nymphe Ambrosie, est étendue derrière lui, le bras levé pour implorer le secours du dieu. De l'autre côté on voit Bacchus adolescent, drapé, chaussé de brodequins de chasse et armé d'un thyrse. La panthère est à ses pieds. Sûrs de la victoire, ses deux compagnions inseparables, Pan et un jeune Satyre, s'avancent au pas de danse. Le Satyre porte une houlette. Comme procédé de fabrication, ce verre est sans analogie. Les figures, quoique adhérentes au corps du vase, sont presque en ronde-bosse et à l'interieur on aperçorit les mêmes cavités que nous avons remarquées sur les verres à bas-reliefs. Il n'est donc pas douteux qu'on ait fait usage d'un moule. Mais certaines parties saillantes, les bras et

---

[1]) Ваза эта отмѣчена и Michaelis'омъ, o. c. 257. Кромѣ того другая сторона ея издана была Ph. de la Motte, Choice Examples (Лондонъ 1851), Franks, Kensington Museum № 4957 и Ant. Kisa, Das Glas im Altertum, Leipzig 1908, II, 497 фиг. 233, ср. стр. 612 слл.

[2]) Въ виду того, что у меня не было подъ руками даннаго номера Art Journal, я привожу переводъ S. Reinach'a.

les draperies par exemple, se détachent de la panse et n'y tiennent que par des clous en pâte vitreuse. Ces parties ont été moulées isolément et soudées après coup, comme des réseaux».

Потеря этого памятника способствовала тому, что въ опредѣленіи и оцѣнкѣ его господствуетъ нѣкоторая неясность. Такъ, извѣстный знатокъ античнаго стекла Anton Kisa отводитъ этой вазѣ почетное мѣсто среди діатретовъ, т. е. стеклянныхъ вазъ, украшенія которыхъ вырѣзаны изъ массивныхъ стѣнокъ сосуда. Kisa, самъ не видавшій, по его словамъ, этого памятника, категорически отрицаетъ показанія очевидца Froehner'а о томъ, будто на внутреннихъ стѣнкахъ сосуда имѣются впадины и говоритъ, что сама ваза не была вылита въ формѣ, а что фигуры были цѣликомъ вырѣзаны изъ стѣнокъ сосуда. Такое противорѣчіе во взглядахъ нуждалось бы въ разъясненіи. Но мнѣ кажется, что даже если ваза и была сперва въ грубыхъ чертахъ отлита въ формѣ, то совершенно очевидно при взглядѣ на фотографію, что фигуры на ней, дѣйствительно, сдѣланы рѣзьбой, и что Kisa правъ, относя вазу къ діатретамъ. Kisa датируетъ вазу концомъ III или началомъ IV вѣка по Р. Хр. и изъ стилистическихъ соображеній полагаетъ, что сдѣлана она была въ Малой Азіи, выводъ, на которомъ онъ, впрочемъ, не очень настаиваетъ. Возможность ея возникновенія въ Александріи, этомъ знаменитомъ центрѣ стекляннаго производства и рѣзьбы по камню, во всякомъ случаѣ, не можетъ считаться исключенной. Что касается изображенія, то и тутъ, къ сожалѣнію, одинъ пунктъ остается невыясненнымъ. Ни на одной изъ изданныхъ репродукцій вазы нѣтъ такъ называемой Амбросіи, и потому невозможно установить, находилась ли эта фигура въ непосредственномъ общеніи съ лозой или нѣтъ. Судя по описанію Froehner'а, скорѣе надо предположить, что нѣтъ; да это и само по себѣ вѣроятно, ибо лоза здѣсь представлена уже вполнѣ развившейся, и самъ Ликургъ уже не рубитъ ее сѣкирой, какъ на прочихъ изображеніяхъ Ликурга съ Амбросіей, а находится въ положеніи побѣждаемаго, какъ и на нашей геммѣ. Въ такомъ случаѣ въ описанной Froehner'омъ женщинѣ правильнѣе видѣть не Амбросію, а какую-нибудь испуганную нимфу, или менаду, т. е. просто добавочную фигуру, каковыми являются на вазѣ и фигуры Діониса, Пана и сатира.

Что касается фигуры Ликурга, то первый же взглядъ на нее не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что она воспроизводитъ тотъ же оригиналъ, что и гемма и монеты, хотя въ частностяхъ можно отмѣтить и нѣкоторыя отклоненія. Такъ, на вазѣ иначе расположены ноги Ликурга: правая нога не вытянута, а согнута въ колѣнѣ, лѣвая же

наоборотъ, стоитъ почти прямо и не передаетъ сохранившагося на другихъ памятникахъ характернаго движенія — отталкиванія колѣномъ отъ ствола лозы. Такъ какъ положеніе ногъ совершенно одинаково передано на геммѣ и монетахъ, то мы въ правѣ полагать, что ваза здѣсь неправильно передаетъ оригиналъ. То же самое весьма вѣроятно и относительно лѣвой руки Ликурга, которая на вазѣ болѣе выгнута, чѣмъ на геммѣ и на монетахъ. Что касается виноградной лозы, то хотя она и опутываетъ члены Ликурга, но въ изображеніи ея, повидимому, бо́льшую роль играетъ не точность передачи оригинала, а орнаментальность: она украшаетъ стѣнки сосуда на подобіе сѣтки, какъ это часто встрѣчается на металлическихъ, а также глиняныхъ рельефныхъ вазахъ. Впрочемъ здѣсь мы видимъ и новые по сравненію съ геммой мотивы, напримѣръ, опутываніе лозой туловища Ликурга. На имѣющихся у насъ репродукціяхъ монетъ есть намеки на тотъ же мотивъ и потому слѣдуетъ, быть можетъ, эту подробность сохранить и при возстановленіи оригинала. На вазѣ, кромѣ того, мы видимъ на шеѣ Ликурга какой-то обручъ, который, быть можетъ, представляетъ собой продолженіе той вѣтки лозы, которая, окутавъ его туловище, поднимается кверху съ правой стороны его торса. Если это такъ, то здѣсь представлено, будто вѣтка лозы образовала петлю на шеѣ Ликурга и душитъ его. Трудно сказать, однако, былъ ли этотъ важный мотивъ присущъ оригиналу. На монетахъ нѣтъ никакого на него намека, а на геммѣ, какъ мы видѣли, на шеѣ героя держится плащъ и лишь слѣва насѣдаетъ вѣтка лозы. Мнѣ кажется, что изготовитель вазы, который вообще упустилъ изображеніе плаща, не вникнулъ въ имѣвшійся у него подъ руками образецъ и плащъ ошибочно принялъ за лозу. По крайней мѣрѣ, плащъ, судя по монетамъ и геммѣ, несомнѣнно, былъ изображенъ на оригиналѣ и держаться онъ могъ только на шеѣ Ликурга, а едва ли въ такомъ случаѣ на шеѣ могла быть изображена и вѣтка лозы. Правильнѣе поэтому, какъ мнѣ кажется, ситуація, переданная на геммѣ, гдѣ вѣтка лишь стремится опутать шею Ликурга.

Если мы, такимъ образомъ, приходимъ къ заключенію, что работа вазы, и вообще болѣе грубая, чѣмъ на другихъ памятникахъ, также и весьма мало точна въ передачѣ подробностей общей картины, то все же этотъ памятникъ весьма драгоцѣненъ для насъ благодаря тому, что только здѣсь мы имѣемъ болѣе крупное изображеніе головы Ликурга. Правда, и здѣсь мы должны считаться съ неточностями, обусловленными трудностями данной техники. Такъ, на вазѣ у Ликурга короткіе волосы и короткая борода, благодаря чему у него получается какой-то варвар-

скій, неэллинскій обликъ. Но такое впечатлѣніе, несомнѣнно, неправильно по отношенію къ оригиналу. Какъ на монетахъ, такъ и на геммѣ ясно видны длинные волосы и длинная борода, и потому мы должны считать, что и здѣсь изготовитель вазы передалъ оригиналъ неточно. Зато не возбуждаетъ никакихъ сомнѣній общее выраженіе страданія въ лицѣ героя, страданія переданнаго двумя чертами—поднятыми кверху внутренними углами бровей и пріоткрытымъ ртомъ. Здѣсь мы снова имѣемъ доказательство, того, насколько точна наша гемма. На ней, несмотря на мелкій ея размѣръ, все же переданы именно эти черты—сжиманіе и приподнятіе бровей и пріоткрытый ротъ. Итакъ, благодаря вазѣ и геммѣ мы получаемъ общее представленіе и о головѣ Ликурга на оригиналѣ, головѣ патетической и, скажемъ тутъ же, чрезвычайно близко подходящей по способу передачи страданія къ головѣ Лаокоона.

Результатъ сравненія геммы съ монетами и вазой получается слѣдующій. При реконструкціи оригинала мы можемъ положить въ основу нашу гемму, какъ дающую, повидимому, наиболѣе точную копію съ прототипа. При этомъ фигуру Ликурга мы должны принять цѣликомъ таковой, какой она видна на геммѣ. Единственное отклоненіе можно допустить въ постановкѣ головы, которая на монетахъ изображена больше въ профиль. Аксессуары, т. е. плащъ Ликурга, его сапоги и сѣкира тоже, повидимому, переданы на геммѣ всего точнѣе. Относительно виноградной лозы варіантъ геммы тоже болѣе всего внушаетъ довѣрія, въ виду согласованія функцій отдѣльныхъ вѣтокъ съ движеніями Ликурга. Во всякомъ случаѣ, необходимо удержать мотивъ лѣвой ноги героя и фактъ распространенія вѣтокъ отъ ствола за его спиной и нападенія ихъ на Ликурга сзади. Не вполнѣ установленными, но все же возможными надо считать не имѣющіеся на геммѣ мотивы вѣтокъ вокругъ туловища и, что менѣе вѣроятно, шеи Ликурга.

Если мы теперь обратимся къ общей оцѣнкѣ изображенной на нашей геммѣ сцены, то, прежде всего, намъ бросится въ глаза характерное отношеніе художника къ своей темѣ и задачѣ. Если мы посмотримъ на другіе памятники, трактовавшіе разныя сцены изъ миѳа о Ликургѣ, то мы замѣтимъ въ нихъ совершенно иное пониманіе художниками своихъ задачъ. Въ одной части этихъ памятниковъ, преимущественно въ вазовой живописи IV вѣка, почти всегда Ликургъ изображался въ моментъ преслѣдованія и убійства собственныхъ дѣтей. Художнику важно было передать трагическую ситуацію обезумѣвшаго героя, который въ своемъ ослѣпленіи убиваетъ тѣхъ, кто для него всего дороже. Едва ли мы ошибемся, предположивъ, что тутъ

передъ нами проявленіе того пониманія миѳа, которое разработано было позднѣй трагедіей. Психологическая подкладка памятниковъ, отражающихъ миѳъ объ Амбросіи, уже совершенно иная. Здѣсь для художника интересна не трагическая сторона миѳа, а лишь самое чудо превращенія. Онъ и старается всѣми доступными для него средствами наглядно представить намъ это чудо, причемъ для большей силы впечатлѣнія выбираетъ самый острый моментъ дѣйствія, когда сѣкира Ликурга уже готова поразить упавшую на землю Амбросію. Въ нашемъ же изображеніи нѣтъ ни элемента трагизма безумія, ни элемента метаморфозы; можно сказать, что повѣствовательный элементъ настолько въ немъ отсутствуетъ, что мы, въ сущности, затрудняемся передать въ словахъ ходъ дѣйствія. Въ нашей сценѣ всецѣло приковываетъ къ себѣ вниманіе какъ зрителя, такъ и художника, одинъ лишь мотивъ, мотивъ смертельной борьбы героя съ надвигающейся на него гибелью. Высшій паѳосъ борьбы и величайшее страданіе—вотъ та цѣль, которую видѣлъ передъ собой художникъ, и миѳъ о Ликургѣ интересенъ для него лишь постольку, поскольку онъ могъ почерпнуть изъ него интересный религіозно-миѳическій матеріалъ и необычные художественные мотивы. Невольно мысль наша обращается къ другому знаменитому памятнику античности, въ которомъ воплощены тѣ же проявленія наивысшаго страданія героя въ борьбѣ съ ниспосланной на него божествомъ гибелью. Я говорю о родосской группѣ Лаокоона, которая для насъ теперь является наиболѣе яркимъ представителемъ патетическаго направленія въ эллинистическомъ искусствѣ. И если мы ближе сравнимъ оба памятника, то увидимъ, что тутъ не одно лишь внѣшнее сходство ситуаціи, т. е. борьбы въ одномъ случаѣ со змѣями, въ другомъ—съ извивающимися подобно змѣямъ вѣтвями лозы; здѣсь, несомнѣнно, имѣется и очень близкое художественное сродство. Фигура Ликурга представляетъ собой, за нѣкоторыми измѣненіями, повтореніе фигуры Лаокоона, правда въ обратномъ смыслѣ на отпечаткѣ, но въ прямомъ смыслѣ на самомъ камнѣ (см. рис. 4) [1]. Лаокоонъ не стоитъ, подобно Ликургу, а сидитъ на алтарѣ, чѣмъ и объясняется нѣкоторое различіе въ положеніи туловища. Туловище одинаково изгибается, но у Лаокоона вправо, у Ликурга влѣво, въ зависимости отъ точки опоры (у Лаокоона правая ягодица, у Ликурга лѣвая нога); положеніе же плечъ и головы въ обоихъ случаяхъ почти идентично. Какъ было уже отмѣчено, и кон-

---

[1]) Снимокъ съ геммы на этомъ рисункѣ сдѣланъ въ обратномъ направленіи для большого удобства сравненія съ фигурой Лаокоона.

вульсія лица, выражающія страданіе, переданы въ обоихъ случаяхъ тѣми же средствами, т. е. поднятіемъ бровей и пріоткрытымъ ртомъ. Что же касается положенія конечностей, то тутъ, правда, нѣтъ полнаго параллелизма—движеніе каждой руки и ноги обусловливается разными художественными мотивами, но все же положеніе лѣвыхъ рукъ и ногъ почти совпадаетъ, а правая рука Лаокоона, которая, какъ извѣстно, должна быть загнута на затылокъ, откуда она старается оттянуть змѣю, соотвѣтствуетъ правой рукѣ Ликурга, стремящейся задержать на-

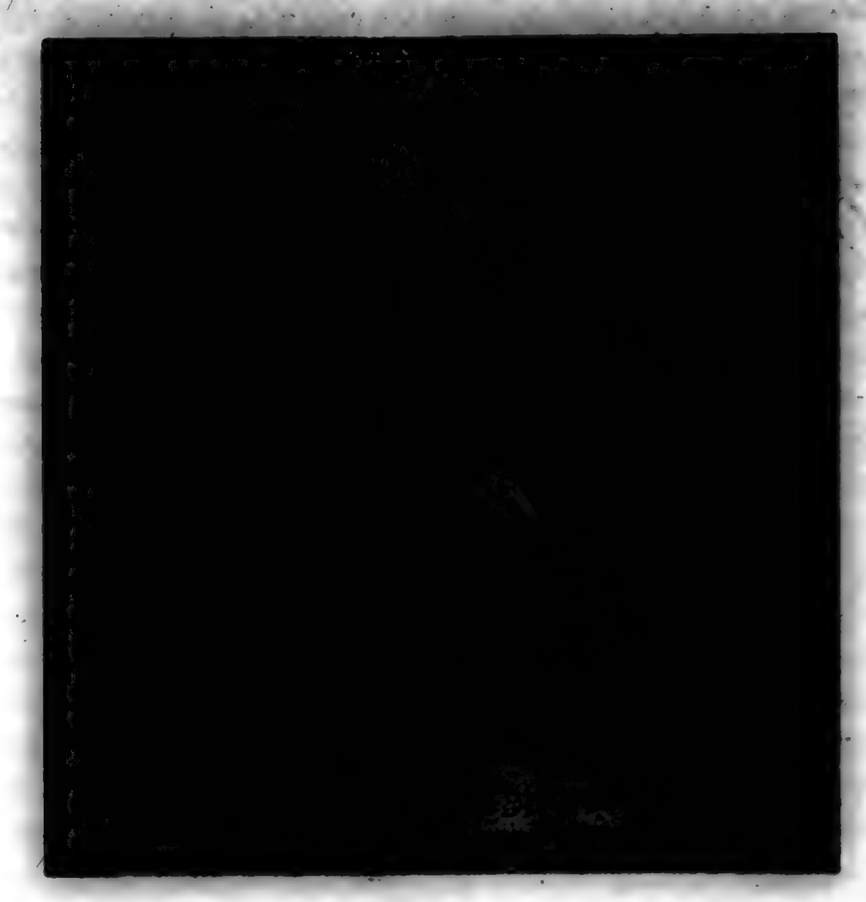


Рис. 4.

сѣдающую на шею вѣтку. Затѣмъ въ обоихъ случаяхъ принципъ движенія однороденъ—это движенія разрозненныя и безпорядочныя, идущія отъ центра по всѣмъ направленіямъ.

Столь полное и глубокое сходство между обоими памятниками особенно остро выдвигаетъ на первый планъ вопросъ, къ которому мы уже не разъ подходили въ нашемъ изложеніи. Это вопросъ объ, очевидно, пользовавшемся широкой извѣстностью въ античности прототипѣ, съ котораго скопированы были гемма и другіе разобранные выше па-

мятника. Спрашивается, чѣмъ же былъ этотъ прототипъ, было ли то изображеніе на плоскости, т. е. картина или рельефъ, или же это былъ памятникъ скульптурный, т. е. статуя?

Въ литературѣ не сохранилось почти никакихъ указаній на существованіе картинъ или статуй съ изображеніями Ликурга, а тѣ, которыя были упомянуты выше, носятъ столь общій характеръ, что мы лишены возможности использовать ихъ въ нашихъ цѣляхъ. Поэтому единственное, изъ чего мы можемъ исходить при нашемъ изслѣдованіи, это стилистическій анализъ самого изображенія и сравненіе послѣдняго съ другими памятниками эллинистическаго искусства.

Если мы ближе вглядимся въ наше изображеніе, то насъ поразятъ двѣ черты, на первый взглядъ какъ будто несовмѣстимыя въ одномъ и томъ же художественномъ произведеніи. Это, съ одной стороны, чрезвычайная сплоченность всей композиціи — черта по существу своему свойственная скульптурѣ; съ другой стороны, насъ поражаетъ чрезвычайно малая пластичность фигуры Ликурга. Достаточно сравнить ее хотя бы съ тѣмъ же Лаокоономъ, который также, вѣдь, былъ предназначенъ къ обозрѣнію съ одной стороны, чтобы замѣтить гораздо бо́льшую плоскость въ фигурѣ Ликурга. Почти нигдѣ, если не считать лѣваго плеча и локтя, линіи не уходятъ вглубь и даже, что́ особенно характерно, сильно согнутая лѣвая нога поставлена къ зрителю такимъ образомъ, что она вся видна почти подъ прямымъ угломъ.

Стилистическій анализъ приводитъ насъ такимъ образомъ къ странному, на первый взглядъ, результату, будто въ одномъ и томъ же памятникѣ сочетались элементы пластики и живописи. Изъ этого затрудненія мы можемъ, какъ мнѣ кажется, выйти, обративъ вниманіе на другую особенность нашей сцены—именно на ту большую роль, которую играетъ во всей композиціи виноградная лоза: вѣтки ея со всѣхъ сторонъ обрамляютъ и окружаютъ фигуру Ликурга. Это, безспорно, живописный элементъ, но ошибочно было бы думать, что онъ окончательно рѣшаетъ вопросъ въ пользу живописнаго образца нашей сцены. Наоборотъ, мы изъ цѣлаго ряда какъ литературныхъ, такъ и изобразительныхъ памятниковъ можемъ заключить, что въ эллинистическомъ искусствѣ, и въ частности въ Александріи, процвѣтало особое направленіе въ ваяніи, которое широко пользовалось живописными элементами и стремилось въ скульптурѣ передать изображенія деревьевъ.

Вопросъ этотъ заслуживаетъ нѣсколько болѣе детальнаго разсмотрѣнія. Остановлюсь сперва на свидѣтельствахъ литературныхъ. Въ XV-ой идилліи Θеокритъ даетъ намъ подробное описаніе ложа Адониса,

воздвигнутаго во дворцѣ Птолемеевъ ко времени однодневнаго празднества въ честь бога. Ст. 84 слл.:

«Самъ же, о, какъ онъ прекрасенъ лежитъ на серебряномъ ложѣ,
Юный Адонисъ, первый лишь пухъ по ланитамъ разсыпавъ,
Многолюбезный Адонисъ, и въ самомъ Аидѣ любимый!» [1]).

И далѣе ст. 112 слл.:

«Собрано все вкругъ него, что древесныя вѣтви приносятъ,
Все передъ нимъ, что сады производятъ сладчайшаго, блещетъ
Въ серебряныхъ ковшахъ, и Сиріи муро въ златыхъ алавастрахъ;
Здѣсь и снѣдомое все, что на противняхъ жены готовятъ,
Съ бѣлой мукою мѣшая цвѣты и душистыя травы,
И растворяя ихъ сладостнымъ медомъ, иль свѣтлымъ елеемъ;
Все, что летаетъ и ходитъ, ядомое, здѣсь передъ гостемъ;
Здѣсь и зеленыя кущи, покрытыя нѣжнымъ анееомъ,
Окрестъ устроены, сверху летаютъ малютки Эроты,
Словно младые пѣвцы-соловьи, по деревьямъ кудрявымъ
Силу ихъ крылъ испытуя, летаютъ съ вѣтки на вѣтку.
Злато, эбенъ и слоновая кость,—изъ васъ образованъ
Быстрый орелъ, виночерпца младого Крониду несущій.
Вотъ ковры пурпуровые...

Затѣмъ у Аѳинея мы находимъ слѣдующія выдержки, взятыя изъ описанія Калликсеномъ торжественной процессіи въ Александріи Птолемея Филадельфа [2]). Перечисляя по порядку отдѣльныя звенья процессіи Калликсенъ довольно долго останавливается на двухъ повозкахъ, являвшихся, повидимому, своего рода гвоздями всего торжества. Здѣсь (Аѳиней, V, 198 c d) мы читаемъ: «Затѣмъ слѣдовала повозка на четырехъ колесахъ, длиною въ 14 локтей и шириною въ 8; везли ее 180 человѣкъ. На повозкѣ находилась статуя Діониса, совершающаго возліяніе изъ золотой чаши. Статуя была вышиной въ 10 локтей. На Діонисѣ былъ пурпурный хитонъ до полу и прозрачный крокотонъ. Поверхъ былъ накинутъ пурпурный, вышитый золотомъ, плащъ. Передъ Діонисомъ стояли лаконскій золотой кратеръ, вмѣстимостью въ 15 метретовъ, золотой треножникъ и на немъ золотой ѳиміатерій, и двѣ зо-

[1]) Переводъ Гнѣдича.

[2]) О Калликсенѣ см. Studniczka, Das Symposion Ptolemaios II nach der Beschreibung des Kallixeinos wiederhergestellt. XXX Band der Abhandlungen der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Авторъ касается здѣсь вопроса о времени жизни Калликсена и приводитъ литературу о немъ. Въ дальнѣйшемъ онъ подробно разбираетъ первую часть описанія Калликсена, посвященную симпосіону Птолемея, и касается процессіи лишь въ бѣглыхъ замѣткахъ. Разбору какъ симпосіона, такъ и процессіи, посвящена слабая диссертація W. Franzmeyer'a, Kallixenos. Bericht über das Prachtzelt und den Festzug Ptolemaios II, Strassburg 1904.

лотыя чаши, одна съ корицей, другая съ шафраномъ. Діониса окружалъ со всѣхъ сторонъ шатеръ изъ плюща, винограда и другихъ плодовъ и привѣшаны были тэніи, тирсы, тимпаны, повязки и маски сатировъ, а также маски трагическія и комическія».

Далѣе, тутъ же (200 b c), слѣдуетъ другое описаніе:

«Среди нихъ (т. е. другихъ изображеній) былъ и теремъ Семелы, причемъ на находившихся въ немъ (нимфахъ) были хитоны изъ золота и расшитые самоцвѣтными камнями изъ самыхъ драгоцѣнныхъ. Неправильно было бы обойти молчаніемъ эту повозку на четырехъ колесахъ, имѣвшую въ длину 22 локтя, а въ ширину 14. Везли ее 500 человѣкъ. На ней находилась глубокая пещера, образуемая вѣтвями плюща и тиса. Изъ этой пещеры въ продолженіе всего пути вылетали горлицы и голуби разныхъ породъ, причемъ къ ногамъ ихъ были привязаны шерстяные шнуры для того, чтобы зрители легко могли ихъ словить. Изъ пещеры било два ключа, одинъ молокомъ, другой виномъ. Всѣ же стоящіе вокругъ него (т. е. вѣроятно, младенца, Діониса) нимфы украшены были золотыми вѣнками; у Гермеса былъ золотой керикей и драгоцѣнныя одежды».

Итакъ, мы имѣемъ въ приведенныхъ отрывкахъ довольно подробныя описанія эллинистическихъ статуй, а въ одномъ случаѣ даже цѣлой группы статуй, которыя всѣ объединены однимъ общимъ признакомъ. Всѣ онѣ стоятъ не на открытомъ пространствѣ и не въ обычныхъ архитектоническихъ рамкахъ, а въ особыхъ нишахъ или шатрахъ, имитирующихъ живую листву. Правда, приведенные отрывки оставляютъ открытымъ одинъ вопросъ первостепенной важности: мы не знаемъ, были ли эти шатры сложены изъ вѣтокъ живыхъ растеній, или же они были высѣчены изъ камня. Любопытно, что оба изслѣдователя, обратившіе вниманіе на эти отрывки, поняли ихъ каждый по своему. Такъ Helbig [1]), говоря о развитіи въ Александріи художественнаго садоводства, приводитъ слова Калликсена, какъ доказательство своего положенія, а Michaelis, издавая статую Эрота въ виноградной кущѣ (о ней рѣчь будетъ ниже), находитъ, что описанія Калликсена и Θеокрита свидѣтельствуютъ о существованіи въ александрійскомъ искусствѣ пластическихъ изображеній деревьевъ. Мнѣ кажется, что безусловно правъ Helbig, и что описанныя группы были просто временными, бутафорскими сооруженіями, въ которыхъ на первый планъ выдвигалось все, что блеститъ, т. е. золото, драгоцѣнные камни и ткани. Уже одни

---

[1]) Untersuchungen, 282 и 302.

размѣры статуй и повозокъ противорѣчатъ пониманію Михаэлиса [1]). Но если ниши вокругъ описанныхъ Калликсеномъ и Ѳеокритомъ статуй дѣйствительно были изъ живой зелени, то тогда мы должны будемъ признать большое вліяніе за подобными, если можно такъ выразиться, живыми картинами изъ статуй на развитіе живописной скульптуры въ Александріи вообще и въ частности на развитіе того направленія въ ваяніи, которое особое вниманіе обратило на пластическое изображеніе деревьевъ.

Правда, до насъ дошли лишь слабые отголоски этого направленія въ ваяніи, но все же и ихъ, мнѣ кажется, достаточно, чтобы имѣть право говорить и судить о немъ. Прежде всего съ этой точки зрѣнія интересны нѣкоторые рельефы. Привожу здѣсь одинъ наиболѣе характерный примѣръ. Это архитектоническая ниша изъ известняка, хранящаяся въ музеѣ Каира [2]) Посреди ниши, въ ея углубленіи, изображена фигура юноши, вѣроятно Діониса, впрямь. Юноша стоитъ на правой ногѣ, опираясь локтемъ на колонку. Кругомъ фигуры все пространство внутренней поверхности ниши заполнено виноградной лозой. Въ общемъ получается впечатлѣніе фигуры, носящей, несомнѣнно, статуарный характеръ и окруженной со всѣхъ сторонъ сѣнью изъ виноградныхъ вѣтокъ. Совершенно такой же характеръ носятъ и другіе рельефы, изъ которыхъ нѣкоторые являются, подобно нашему памятнику, издѣліями поздне-римской эпохи [3]), другіе же представляютъ собой дощечки изъ слоновой кости эллинистической работы [4]). Важно отмѣтить, что наиболѣе характерные изъ перечисленныхъ рельефовъ, каковыми являются рельефъ въ Каирѣ и дощечки изъ слоновой кости, всѣ такъ или иначе восходятъ къ Александріи.

Кромѣ рельефовъ у насъ есть еще нѣсколько небольшихъ позднихъ декоративныхъ статуй и группъ, возникшихъ, вѣроятно, также подъ вліяніемъ живописнаго направленія въ ваяніи [5]). Самая характерная

---

[1]) Studniczka, o. c. 93 сл. понимаетъ эти описанія такъ же, какъ Helbig, причемъ онъ, повидимому, склоненъ думать, что и фигуры были не статуями, а куклами.

[2]) Издана у Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, Abb. 11.

[3]) Рельефъ въ глиптотекѣ Ny Carlsberg въ Копенгагенѣ № 828. Сюда относится еще цѣлый рядъ рельефовъ изъ Ай-Тодора, Ольвіи и Ѳракіи, сопоставленныхъ М. И. Ростовцевымъ въ статьѣ „Святилище Ѳракійскихъ боговъ и надписи бенефиціаріевъ въ Ай-Тодорѣ“. Извѣстія Арх. Комм. 40 Рисунки: 1, 2, 12, 23, 26, 27, 28, 29, 30 и 31. Ср. также рельефы съ трофея въ Адамъ-Клисси, изображающіе привязанныхъ къ деревьямъ варваровъ (Benndorf-Niemann, Das Monument von Adam-Klissi, фиг. 114—122, стр. 93—100.

[4]) Strzygowski, o. c. Abb. 9, 10, 12.

[5]) Кромѣ группы Орфея такой же живописный характеръ носитъ статуя Бел-

изъ нихъ это статуя Орфея изъ Эгины, хранящаяся въ Національномъ музеѣ въ Аѳинахъ[1]). Здѣсь прежде всего мы видимъ знакомый намъ принципъ постановки статуи въ искусственномъ углубленіи; кромѣ того непосредственно статую обрамляютъ не стѣнки углубленія, а ажурные узоры, которые тутъ имѣютъ форму различныхъ звѣрей, внимающихъ пѣнію Орфея. На задней части статуи виденъ древесный стволъ. Эта композиція сохранилась намъ въ нѣсколькихъ репликахъ Аѳинской статуи[2]) и кромѣ того она часто встрѣчается на геммахъ[3]) и на монетахъ[4]), а также на пиксидѣ изъ слоновой кости, хранящейся въ Луврѣ. Всѣ указанныя монеты александрійскія, временъ Антонина Пія и Марка Аврелія, а Парижская пиксида тоже указываетъ на Александрію, какъ на мѣсто ея производства. Все это вмѣстѣ взятое дѣлаетъ весьма вѣроятнымъ, что оригиналомъ и этой композиціи была стоявшая въ Александріи мраморная группа.

Какъ выглядѣли сдѣланныя изъ мрамора древесныя вѣтки, объ этомъ мы можемъ судить по двумъ чрезвычайно любопытнымъ памятникамъ. Первый изъ нихъ есть памятникъ чисто декоративный — это такъ называемая база Patrizi въ Римѣ, изданная Cultrera въ журналѣ Ausonia[5]) (см. рис. 5). До насъ дошла лишь половина нижней части базы и затѣмъ рядъ мелкихъ фрагментовъ. Въ главныхъ чертахъ форма базы представляется въ слѣдующемъ видѣ Изъ середины круглой подставки выростаетъ могучій древесный стволъ. Направо, на краю подставки, виденъ остатокъ мужской фигуры — двѣ поставленныя рядомъ ноги. Такую же фигуру мы должны реконструировать и съ лѣвой стороны. Верхняя поверхность подставки вокругъ ствола оживлена маленькими фигурами Эротовъ, тритоновъ, лягушекъ, ящерицъ и крокодиловъ. Какъ заканчивалась эта композиція наверху и каково было прямое назначеніе базы, мы не знаемъ. Для насъ интересна лишь одна подробность. Налѣво отъ фигуры находятся два сдѣланные изъ мрамора цвѣтка. Они смотрятъ въ противуположныя стороны и соединены между собой пластической вѣткой. Вѣтка эта обломана, и мы не знаемъ ея

лерофонта въ Аѳинахъ. Svoronos-Barth, Das Athener Nationalmuseum, табл. CLXXIII и ея реплика въ Александріи, а также статуя Аттиса въ Копенгагенѣ (Ny Carlsberg № 121).

[1]) Издана у Svoronos-Barth o. c. табл. CLXXII.

[2]) По указанію Я. И. Смирнова, фрагментъ такой же группы найденъ былъ въ Херсонесѣ, другія же реплики находятся въ музеяхъ Берлина, Будапешта и Смирны.

[3]) Перечень геммъ см. у Roscher'a Lexicon, Orpheus, 1201 сл.

[4]) Head, Historia nummorum, 719.

[5]) Ausonia, III, 235—254, табл. VI—VIII.

дальнѣйшаго направленія, но, судя по многочисленнымъ фрагментамъ съ листьями и цвѣтками, здѣсь должна была быть цѣлая сѣть изъ вѣтокъ [1]). Мнѣ кажется весьма вѣроятнымъ предположеніе Cultrera, что вѣтки заполняли все пустое пространство между фигурами и стволомъ и служили растительнымъ фономъ для всей композиціи. Обращаетъ на себя вниманіе то обстоятельство, что большинство вѣтокъ хорошо отдѣлано съ обѣихъ сторонъ и, слѣдовательно, эти вѣтки, вѣроятно, свободно, извивались въ пустомъ пространствѣ. Любопытно отмѣтить, что на мно-

Рис. 5.

гихъ фрагментахъ вѣтокъ сидятъ, часто въ граціозныхъ и живыхъ позахъ, маленькія птички. По стилю и работѣ данный памятникъ относится его издателемъ къ эпохѣ Флавіевъ, но весь живописный характеръ его указываетъ на Александрію какъ на источникъ, изъ котораго заимствована была вся композиція [2]).

Наконецъ, послѣдній и самый убѣдительный изъ извѣстныхъ мнѣ памятниковъ — это Эротъ въ Ричмондѣ, изданный Michaelis'омъ въ Archäologische Zeitung, 1879, 170 — 177, табл. 13, 14 (см. рис. 6). Это небольшая статуя изъ мрамора вышиною въ 1 метръ и 13 см. Изображенъ Эротъ, срывающій виноградъ съ виноградной лозы.

---

[1]) O. c., 246—247, фиг. 9, 10.

[2]) Такой же живописный характеръ носитъ фрагментированная мраморная база въ Museo Chiaramonti, изданная въ Annali del Instituto, 1866, tav. d'aggr. L. M. fig. 1, стр. 222.

Послѣдняя выростаетъ изъ земли рядомъ съ Эротомъ и образуетъ затѣмъ надъ нимъ настоящую сѣнь изъ вѣтвей, листьевъ и кистей винограда. Другими словами, передъ нами наглядная иллюстрація, конечно mutatis mutandis, къ статуямъ, описаннымъ Ѳеокритомъ и Калликсеномъ. Въ дополненіе къ сходству съ описаніемъ Ѳеокрита, въ вѣтвяхъ лозы (кстати сказать исполненной въ натуралистическомъ духѣ безъ всякой вынужденной техническими трудностями стилизаціи) порхаютъ птицы и маленькіе Эроты. Послѣдніе даже помогаютъ въ сборѣ винограда. По опредѣленію Michaelis'а, статуя эта римской работы; однако, тотъ же ученый высказалъ предположеніе объ александрійскомъ происхожденіи прототипа. Послѣ всего изложеннаго въ этомъ, мнѣ кажется, не можетъ быть никакого сомнѣнія.

Итакъ, основываясь на только что описанныхъ памятникахъ мы, мнѣ кажется, въ правѣ заключить, что въ Александріи существовала особая школа ваянія, которая стремилась, даже въ ущербъ здравымъ принципамъ пластики, воспроизводить въ мраморѣ живописные элементы, создавая иллюзію пейзажнаго фона для статуй. Ваятелей здѣсь привлекало, съ одной стороны, желаніе дать нѣчто новое и необычное, съ другой стороны, имъ интересно было доказать виртуозность своей техники путемъ разрѣшенія тѣхъ большихъ трудностей, какія представляетъ собой изображеніе въ легко бьющемся матеріалѣ такой сложной вещи какъ сѣть древесныхъ вѣтокъ съ листьями, плодами и порхающими птицами и Эротами.

Мнѣ думается, что нашъ камень сохранилъ намъ изображеніе статуи, входившей въ этотъ кругъ эллинистическихъ статуй живописнаго характера. Тотъ фактъ, что она воспроизведена именно и исключительно на александрійскихъ монетахъ, является въ высшей степени вѣскимъ подтвержденіемъ нашей гипотезы объ александрійскомъ происхожденіи оригинала. Статуарный же характеръ этого оригинала сказывается не только въ поразительномъ сходствѣ съ Лаокоономъ, но и въ нѣкоторыхъ особенностяхъ композиціи. Какъ было указано выше, человѣческая фигура и виноградная лоза составляютъ одно неразрывное цѣлое и не только по сюжету, но и съ чисто формальной точки зрѣнія. Такъ, стволъ лозы использованъ ваятелемъ, какъ поддержка для фигуры Ликурга. Послѣдняя стоитъ лишь на правой ногѣ, и стволъ даетъ ей необходимую поддержку съ лѣвой стороны. За спиной Ликурга стволъ, по всей вѣроятности, распускался въ цѣлый рядъ отдѣльныхъ вѣтокъ, которыя образовывали сѣнь, подобную той, какую мы видимъ на статуѣ Эрота и о какихъ мы слышали изъ описаній Ѳеокрита и Калликсена. Сѣнь

эта со всѣхъ сторонъ охватывала фигуру Ликурга и закрывала ее отовсюду кромѣ фаса, чѣмъ, на мой взглядъ, и объясняется отмѣченная уже чрезвычайная плоскость всей фигуры. Характерной особенностью статуи является та черта, что виноградная сѣнь является въ ней не только живописнымъ фономъ, но и играетъ во всей композиціи самостоятельную активную роль. Нашъ рѣзчикъ, конечно, не могъ передать на камнѣ всей густой сѣни лозы и ограничился лишь изображеніемъ

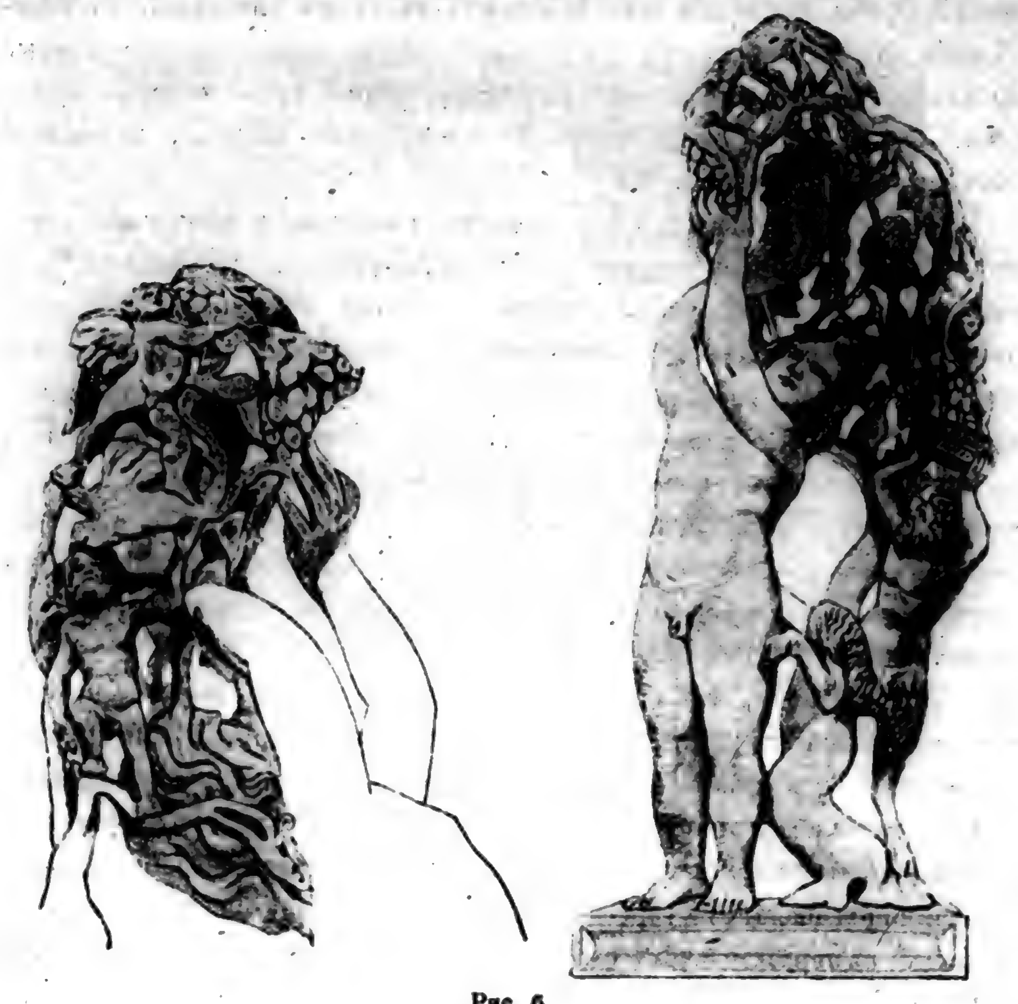


Рис. 6.

отдѣльныхъ наиболѣе активныхъ вѣтокъ, что было вполнѣ достаточно для его цѣлей.

Подводя итогъ всему сказанному, я прихожу къ слѣдующему выводу. Наша гемма сохранила намъ изображеніе хорошо извѣстной въ античности статуи, статуи, сдѣланной и стоявшей въ Александріи. Сходство ея съ Лаокоономъ позволяетъ намъ датировать ее первымъ вѣкомъ до Р. Хр.; но, конечно, у насъ нѣтъ данныхъ для того, чтобы

2. 1.

4.

5. 3.

рѣшить окончательно этотъ вопросъ и далѣе установить, возникла ли она подъ вліяніемъ Лаокоона или же, наоборотъ, она повліяла на ваятеля знаменитой родосской группы. Но несомнѣнно, что статуя Ликурга въ Александріи отражаетъ на себѣ вліяніе процвѣтавшихъ въ Пергамѣ и на Родосѣ патетическихъ школъ эллинистическаго искусства — и это фактъ чрезвычайно любопытный для характеристики широкаго общенія между отдѣльными школами въ эллинистическую эпоху. Статуя Ликурга является для насъ представителемъ александрійскаго развѣтвленія этого обще-эллинскаго патетическаго направленія въ ваяніи, ибо ваятель, заимствовавъ фигуру изъ родосской или пергамской школы, чрезвычайно удачно примѣнилъ къ ней живописные элементы, разработанные александрійской скульптурой, сливъ оба элемента въ одно неразрывное цѣлое. Эта статуя даетъ намъ, такимъ образомъ, также и яркое представленіе объ оригинальномъ направленіи въ эллинистической пластикѣ, направленіи, которое, съ одной стороны, характеризуется стремленіемъ къ оригинальности и къ виртуозности въ техникѣ, свойственномъ эллинистическому искусству вообще, и, съ другой стороны, вполнѣ соотвѣтствующимъ той особой любви къ живописнымъ и пейзажнымъ мотивамъ, которой отличается въ частности искусство александрійское [1]).

М. Максимова.

---

[1]) Чрезвычайно соблазнительно было бы найти среди дошедшихъ до насъ памятниковъ скульптуры хотя бы одну голову Ликурга. Мои поиски въ этомъ направленіи привели меня къ одной головѣ, которая, конечно, съ большой осторожностью, можетъ считаться копіей съ головы Ликурга. Голова эта находится въ Museo Civico въ Болоньѣ и происходитъ изъ коллекціи Margarithis. Въ каталогѣ она названа testa di Laocoonte. Издана она Förster'омъ въ Archäologisches Jahrbuch, VI, табл. III, стр. 189 и у Bienkowski, Gallierdarstellungen, рис. 74, 75, стр. 61 сл. Работа довольно поверхностная и грубая, римской эпохи, но, по мнѣнію Bienkowsk'аго оригиналъ долженъ былъ восходить къ эпохѣ раньше Лаокоона. Изображена голова, шея и часть торса мужчины съ длинными всклокоченными волосами и бородой. Голова повернута влѣво и закинута назадъ. Названіе Лаокоона она получила отъ выраженія страданія, переданнаго путемъ тѣхъ же пріемовъ, какъ и у родосской фигуры. Сопоставленіе съ головой Лаокоона, однако, не оставляетъ никакихъ сомнѣній въ томъ, что голова въ Болоньѣ относится къ другому оригиналу. Förster и Bienkowski относятъ ее къ первой пергамской школѣ, и первый считаетъ ее головой гиганта, а второй, по сходству съ венеціанской статуей, головой галла. Съ такой же долей вѣроятности мы можемъ считать ее головой Ликурга. Поворотъ головы совпадаетъ съ поворотомъ головы Ликурга на монетахъ, а размѣры головы (нѣсколько меньше натуральной величины) тоже подходили бы, такъ какъ весьма вѣроятно, что статуи живописнаго характера, вслѣдствіе техническихъ трудностей изображенія листвы, были некрупныхъ размѣровъ, какъ, напримѣръ, приведенная выше статуя Эрота.

ПРОТОКОЛЫ ЗАСѢДАНІЙ

Отдѣленія археологіи древне-классической, византійской и западно-европейской за 1914 годъ.

I. Засѣданіе 25-го января.

Подъ предсѣдательствомъ П. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: Н. И. Веселовскій, Э. В. Диль, Н. Я. Марръ, А. А. Мироновъ, І. А. Орбели, Н. М. Печенкинъ, Е. М. Придикъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій, С. О. Цыбульскій. Гости: Д. Н. Воронецъ, Д. Н. Сергѣевскій.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 7-го декабря 1913 года.

2.

Секретарь доложилъ письмо д. чл. П. К. Коковцова слѣдующаго содержанія:

Милостивый Государь
Сергѣй Александровичъ,

Имѣю честь покорнѣйше просить Васъ не отказать прочесть въ ближайшемъ засѣданіи Классическаго Отдѣленія Русскаго Археологическаго Общества, съ занесеніемъ полностью въ протоколъ засѣданія, мое нижеслѣдующее заявленіе:

Въ помѣщенномъ въ газетѣ «Новое Время» отъ 10 декабря сего года (№ 13560) отчетѣ о состоявшемся 7 декабря засѣданіи Классическаго Отдѣленія Русскаго Археологическаго Общества напечатано

между прочимъ слѣдующее: «Въ томъ же засѣданіи долженъ былъ выступить съ докладомъ г. Шилейко, но докладъ былъ снятъ съ очереди въ виду запрещенія г. Шилейко читать академикомъ П. К. Коковцовымъ».

На сдѣланный мною немедленно по предмету приведеннаго газетнаго сообщенія запросъ, г. Секретаремъ Классическаго Отдѣленія было мнѣ въ письмѣ отъ 12 декабря сообщено, что приведенныя въ печатномъ отчетѣ газеты «Новое Время» данныя всецѣло основаны на сдѣланномъ въ томъ же засѣданіи 7 декабря заявленіи г. Секретаря Классическаго Отдѣленія, занесенномъ затѣмъ въ протоколъ упомянутаго засѣданія.

Въ виду этого, во избѣжаніе какихъ бы то ни было необоснованныхъ нареканій по моему адресу, я считаю необходимымъ категорически удостовѣрить, что никакого запрещенія читать докладъ, о которомъ шла рѣчь, г. Шилейко фактически отъ меня не получалъ и не могъ получить, по той очень простой причинѣ, что ни въ какомъ подчиненномъ отношеніи ко мнѣ не состоитъ и никогда не состоялъ.

Прошу Васъ принять увѣреніе въ моемъ глубокомъ уваженіи и совершенной преданности.

Академикъ П. Коковцовъ.

18 декабря 1913 г.

Постановлено: помѣстить письмо д. чл. П. К. Коковцова въ протоколахъ Отдѣленія.

3.

Читанъ и утвержденъ отчетъ о дѣятельности Отдѣленія за 1913 г.

4.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Женскій бюстъ, найденный въ Новороссійскѣ и боспорскія царицы эпохи Цезаря и Августа* [1]).

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: Д. Н. Воронецъ, Н. Я. Марръ, Я. И. Смирновъ, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій.

---

[1]) См. Древности Московскаго Археологическаго Общества, т. XXV.

5.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ рефератъ: *Линдійская хроника*[1]).

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: М. И. Ростовцевъ, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій.

II. Засѣданіе 1-го марта.

Подъ предсѣдательствомъ М. И. Ростовцева, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: Н. Е. Макаренко, И. П. Малевъ, І. А. Орбели, Я. И. Смирновъ, А. В. Тищенко, Б. В. Фармаковскій, М. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій, С. О. Цыбульскій. Гости: Н. Е. Гаршина, г. Дьяконовъ, Е. В. Ерніштедтъ, гг. Звѣрева, Капустина, Д. Н. Сергѣевскій.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 25-го января 1914 г.

2.

Чл.-сотр. М. В. Фармаковскій прочелъ рефератъ: *Реставрированный горитъ изъ кургана «Солоха»*.

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: С. А. Жебелевъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ.

III. Засѣданіе 26-го апрѣля.

Подъ предсѣдательствомъ Н. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: Н. Г. Адонцъ, Д. В. Айналовъ, В. В. Бартольдъ, В. Н. Бенешевичъ, Б. Л. Богаевскій, О. Ф. Вальдгауеръ, И. М. Волковъ, В. Т. Георгіевскій, П. А. Гусевъ, Э. В. Диль, А. А. Дмитріевскій,

---

[1]) Части реферата напечатаны въ Запискахъ Неофилологическаго Общества при Петроградскомъ Университетѣ, VIII (1915), 23—30, и въ Сборникѣ въ честь Н. И. Карѣева, Спб. 1914, 185—187.

Н. Е. Макаренко, Н. П. Малеевъ, Н. Я. Марръ, І. А. Орбели, Н. В. Покровскій, Е. М. Придикъ, К. К. Романовъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Н. П. Сычевъ, Б. В. Фармаковскій, М. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 1-го марта 1914 года.

2.

Былъ подвергнутъ обсужденію вопросъ о раскопкахъ Отдѣленія лѣтомъ 1914 года.

Секретарь доложилъ полученное имъ письмо Предсѣдателя Таврической ученой архивной Коммиссіи, А. И. Маркевича, отъ 13-го марта 1914 года, слѣдующаго содержанія:

Милостивый Государь
Сергѣй Александровичъ,

Въ бытность мою на прошлой недѣлѣ въ Петербургѣ я позволилъ себѣ побезпокоить Васъ своимъ посѣщеніемъ, но, не заставъ Васъ, къ сожалѣнію, дома, позволяю себѣ обратиться къ Вамъ письменно съ покорнѣйшей просьбой. Таврическая Ученая Архивная Коммиссія рѣшила устроить въ Крыму во второй половинѣ августа 1915 года мѣстный или т. наз. областной археологическій съѣздъ и вошла уже съ ходатайствомъ о его разрѣшеніи. Къ этому съѣзду она желала бы организовать въ разныхъ мѣстахъ Крыма археологическія раскопки, интересные результаты которыхъ она считаетъ несомнѣнными. Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ средствъ для производства раскопокъ, да и мало людей, которые могли бы взять ихъ на себя. Въ виду этого наша Коммиссія обратилась съ ходатайствомъ въ Русское Археологическое Общество объ отпускѣ средствъ на производство археологическихъ раскопокъ въ Крыму и выборѣ лицъ для производства раскопокъ, указавъ, съ своей стороны, тѣ мѣста, гдѣ эти раскопки, по мнѣнію Коммиссіи, особенно желательны. Такъ какъ, несомнѣнно, исполненіе просьбы Коммиссіи въ весьма значительной степени будетъ зависѣть отъ Вашего авторитетнаго мнѣнія, то я и беру на себя смѣлость покорнѣйше просить Васъ оказать намъ свое вниманіе и содѣйствіе. Въ интересахъ успѣха съѣзда производство раскопокъ въ Крыму въ настоящемъ и будущемъ году необходимо, а мы въ этомъ отношеніи безсильны, да и вообще можемъ взять на себя одну

лишь организаціонную роль. Если бы Русское Археологическое Общество дало свое согласіе и возможныя средства для производства раскопокъ, то ихъ можно было бы поручить полк. Н. М. Печенкину, который будетъ эти годы продолжать раскопки въ Херсонесѣ, у маяка, и легко могъ бы найти время для работъ и въ другихъ мѣстахъ, разстояніе отъ которыхъ не велико. Быть можетъ, также не отказались бы отъ этихъ работъ гг. Марченко, Рѣпниковъ, Леперъ и др. Рабочихъ и орудія для производства работъ, конечно, легко можно найти, тѣмъ болѣе, что Археологическая Коммиссія относится къ нашему съѣзду съ большимъ сочувствіемъ и отпуститъ нужный для работъ инвентарь изъ Херсонеса.

Простите великодушно, что безпокою Васъ этимъ письмомъ и покорнѣйшей просьбой принять сердечное участіе въ затѣянномъ нами, надѣюсь, хорошемъ дѣлѣ.

Прошу принять увѣреніе въ глубокомъ моемъ уваженіи и преданности.

Вашъ покорнѣйшій слуга
Арс. Маркевичъ.

Ходатайство Таврической ученой архивной коммиссіи было горячо поддержано д. чл. М. И. **Ростовцевымъ** и д. чл. Я. И. **Смирновымъ**.

Постановлено: а) ассигновать на производство раскопокъ въ Крыму лѣтомъ 1914 года 600 руб.; б) просить членовъ Общества А. Л. **Бертье-Делагарда**, Р. Х. **Лепера**, Н. М. **Печенкина**, принять на себя трудъ выяснить, при участіи и содѣйствіи А. И. Маркевича, мѣсто, гдѣ эти раскопки могли бы быть произведены, равно какъ указать тѣхъ лицъ, которыя раскопками могли бы руководить.

3.

Д. чл. Д. В. **Айналовъ** сдѣлалъ докладъ: *Возрожденіе искусства въ Византіи* [1]).

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: В. Т. **Георгіевскій**, А. А. **Дмитріевскій**, Н. В. **Покровскій**, Я. И. **Смирновъ**.

4.

Чл.-сотр. И. П. **Малевъ** прочелъ рефератъ: *Протокоринѳскія и коринѳскія вазы изъ Ольвіи* [2]).

---

[1]) Докладъ въ распространенномъ видѣ напечатанъ выше, стр. 62 сл.

[2]) См. Извѣстія Археол. Комм. 54 (1914), 83—962; 58 (1915), 57—81.

IV. Засѣданіе 29-го декабря.

Подъ предсѣдательствомъ П. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали: В. В. Бартольдъ, А. А. Васильевъ, И. М. Волковъ, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, Х. М. Лопаревъ, Н. Е. Макаренко, А. В. Никитскій, А. С. Раевскій, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій, Г. Ф. Церетели.

Секретарь прочелъ некрологи скончавшихся членовъ-сотрудниковъ Общества: А. Конце, Ж. Перро и И. П. Малова.

Минувшимъ лѣтомъ скончались, въ преклонномъ возрастѣ, двое изъ членовъ-сотрудниковъ (съ 1896 г.) нашего Общества, Александръ Конце и Жоржъ Перро.

Уроженецъ Ганновера, Александръ Конце родился въ 1831 г. и учился въ Геттингенѣ и Берлинѣ. Въ 1855 г. онъ былъ уже докторомъ, а въ ближайшіе послѣ того годы совершилъ, въ качествѣ одного изъ первыхъ стипендіатовъ Нѣмецкаго Археологическаго Института, поѣздку по сѣвернымъ островамъ Архипелага (на Самоѳракію, Имбросъ, Лемносъ, Ѳасосъ и Лесбосъ). Объ этой поѣздкѣ Конце въ 1860 г. напечаталъ отчетъ: Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres. Съ 1861 г. Конце началъ свою преподавательскую дѣятельность: сперва въ качествѣ привать-доцента въ Геттингенѣ, затѣмъ въ качествѣ профессора въ Галле и въ Вѣнѣ. Въ 1877 г. Конце перешелъ въ Берлинъ, гдѣ сталъ директоромъ скульптурнаго отдѣленія Королевскихъ музеевъ. Съ 1887 по 1906 г. Конце состоялъ генеральнымъ секретаремъ центральной дирекціи Нѣмецкаго Археологическаго Института.

Будучи профессоромъ въ Вѣнѣ, Конце, наряду съ организаціей археологическихъ занятій при университетѣ и путешествіями по австрійскимъ землямъ для изслѣдованія римскихъ древностей, стремился пробудить въ обществѣ интересъ къ археологическимъ вопросамъ. Еще въ 1872 г., читая публичную лекцію о двухъ греческихъ островахъ, Сирѣ и Самоѳракѣ, находившихся въ сферѣ интересовъ австрійской торговли и политики, Конце закончилъ свою лекцію такими словами: «Будемъ надѣяться, что скоро спадутъ оковы, связывающія памятники этого столь же замѣчательнаго, сколь и малоизвѣстнаго острова (Конце имѣлъ въ виду Самоѳраку). Властное слово можетъ быть произнесено для этого каждодневно». Вскорѣ австрійское правительство, по собственной иниціативѣ, затребовало отъ Конце планъ раскопокъ на Самоѳракѣ и поручило ихъ исполненіе Конце, въ сотрудничествѣ съ двумя архитекторами,

Гаузеромъ и Ниманомъ. Правительство предоставило въ распоряженіе экспедиціи военное судно, и въ маѣ и іюнѣ 1873 г. произведены были на Самоѳракѣ первыя раскопки. Осенью 1875 г. снаряжена была вторая экспедиція, въ которой, кромѣ Конце и Гаузера, участвовалъ также Бенндорфъ. Результаты обѣихъ этихъ экспедицій, подарившихъ науку многими важными и интересными памятниками, были потомъ изданы Конце, вмѣстѣ съ его сотрудниками, въ монументальномъ изданіи: Untersuchungen и Neue Untersuchungen auf Samothrake (1875 и 1880).

Еще болѣе широкія перспективы открылись предъ Конце, когда онъ перенесъ свою дѣятельность въ Берлинъ и когда онъ сосредоточилъ все вниманіе и всѣ свои интересы на изслѣдованіи Пергама. Любовь къ Пергаму не ослабѣвала у Конце до послѣдняго года его жизни, и еще весною 1914 г. 83-лѣтній Конце посѣтилъ столицу Атталидовъ. О значеніи пергамскихъ раскопокъ говорить не приходится. Важно отмѣтить, однако, то, что именно благодаря Конце какъ самоѳракійскія, такъ и пергамскія раскопки, еще до сихъ поръ не законченныя, проводились и проводятся строго систематически. Инціаторъ пергамскихъ раскопокъ, Гуманъ, нашелъ въ Конце вѣрнаго союзника, и оба они долгое время совмѣстно работали. Потомъ, когда Гуманъ умеръ, его мѣсто занялъ Дерпфельдъ. Конце, занятый работами по Институту, не могъ уже самъ руководить раскопками, но онъ никогда не забывалъ о нихъ. Въ монументальной публикаціи результатовъ пергамскихъ раскопокъ Конце принадлежитъ I-й томъ ея: Staat und Landschaft (1912); кромѣ того имъ напечатано по поводу Пергама много отчетовъ, статей и докладовъ.

Наконецъ, въ 1901 г. Конце, вмѣстѣ съ Лёшке, удалось организовать спеціальную коммиссію при Институтѣ для изслѣдованія Limes'a; и въ ея работахъ Конце принималъ дѣятельное участіе.

Помимо правильной постановки и организаціи археологическихъ изслѣдованій въ Пергамѣ и на Самоѳракѣ, Конце, состоявшій въ теченіе 20 лѣтъ генеральнымъ секретаремъ Нѣмецкаго Археологическаго Института, неизбѣжно долженъ былъ вліять на судьбы занятій классической археологіей въ Германіи вообще; и въ тѣхъ успѣхахъ, какихъ она достигла за время секретарства Конце, многое, конечно, должно быть отнесено на долю его энергіи и неизмѣннаго любовнаго отношенія къ работамъ и старыхъ и молодыхъ археологовъ.

Въ области личной разработки археологическихъ проблемъ съ именемъ Конце мы всегда будемъ помнить то, чѣмъ обязана ему наука о глубоко-архаическихъ временахъ греческаго искусства. Его «Melische Thongefässe» (1862) и, въ особенности, «Beiträge zur Geschichte der

Anfänge der griechischen Kunst» (1870—73), впервые доказали существованіе геометрическаго стиля, какъ орнаментаціи глубоко архаическаго вида вазъ.

Не буду указывать на многочисленныя иныя работы Конце. Отмѣчу только, что онъ былъ главнымъ редакторомъ монументальнаго изданія «Аттическихъ надгробныхъ рельефовъ», не законченнаго и понынѣ.

Мнѣ пришлось повидать Конце въ 1905 г. въ Аѳинахъ, во время перваго международнаго археологическаго конгресса. Я припоминаю невысокую, сѣдовласую фигуру чрезвычайно милаго и общительнаго старика, скромно державшагося и даже какъ-то затертаго. Конце уже тогда, казалось, былъ какъ бы не у дѣлъ (черезъ годъ онъ вышелъ изъ секретарей институтской дирекціи), и всеобщее вниманіе было тогда изъ нѣмцевъ сосредоточено на высокой, импозантной, бьющей на эффектъ фигурѣ Виламовица, уже тогда, десять лѣтъ тому назадъ, пытавшагося собою олицетворять тѣ отрицательныя стороны нѣмецкой, точнѣе сказать, прусско-берлинской цивилизаціи, свидѣтелемъ которыхъ, по счастію, не пришлось быть Конце. Конце, по всему характеру своей административной и ученой дѣятельности, принадлежалъ, несомнѣнно, къ поколѣнію той «старой» Германіи, которую мы цѣнимъ и уважаемъ. И память о скромномъ Конце, много потрудившемся на благо и пользу археологической науки, конечно, всегда будетъ почитаться среди всѣхъ археологовъ съ благоговѣніемъ.

Скончавшійся въ іюлѣ 1914 г. Жоржъ Перро былъ всего на годъ моложе Конце. Онъ родился въ 1832 г. въ Villeneuve St. Georges (деп. Сены и Уазы), учился въ Ecole Normale Superieure, гдѣ былъ потомъ профессоромъ и директоромъ, исполнялъ, затѣмъ, въ теченіе долгаго времени, обязанности непремѣннаго секретаря Академіи Надписей. Въ 1855—8 гг. Перро состоялъ стипендіатомъ Французской школы въ Аѳинахъ. Въ 1861 г. онъ былъ во главѣ «галатской» экспедиціи, причемъ открылъ новые большіе фрагменты знаменитаго Monumentum Ancyranum и снялъ съ него полную копію. Тогда же Перро со спутниками посѣтилъ Каппадокію и обслѣдовалъ рельефы на скалахъ въ Богазкёѣ и др. мѣстахъ, чѣмъ положено было начало знакомству нашему съ хеттскимъ искусствомъ. Результаты всей этой экспедиціи опубликованы были Перро въ большомъ изданіи, вышедшемъ въ 1863—72 гг. Затѣмъ Перро опубликовалъ изслѣдованіе, не утратившее цѣны и по настоящее время, объ аѳинскомъ государственномъ и частномъ правѣ (1867), о предшественникахъ Демосѳена (1873). Съ 1882 г. Перро въ сотруд-

вмѣстѣ съ архитекторомъ Шипье, приступилъ къ изданію самой обширной изъ имѣющихся «Исторій искусства въ древности». Послѣдній, X-ый, томъ его «Histoire de l'art dans l'antiquité» появился еще въ истекающемъ году и заставилъ многихъ подивиться работоспособности и энергіи 80-лѣтняго Перро. Ему удалось въ десяти томахъ довести свое изложеніе лишь до конца архаики, и на сколько томовъ разсчитано было все изданіе, вѣроятно, неизвѣстно было и самому автору, которому, начиная съ VIII тома, пришлось, за смертью Шипье, работать уже одному. Мнѣ пришлось читать, что на заданный Перро вопросъ, во сколькихъ томахъ будетъ его исторія искусства, онъ отвѣчалъ—пока издатель будетъ давать деньги на ея изданіе. Разумѣется, первые томы (особенно Египетъ и Ассиро-Вавилонія) «Histoire de l'art» устарѣли. Но не забудемъ, что Перро былъ первый, задавшійся задачей дать стройное изложеніе исторіи древне-восточнаго искусства; не забудемъ и того, что изложеніе это было богато и, въ общемъ, умѣло иллюстрировано.

Исторію греческаго архаическаго искусства, изложенную Перро въ послѣднихъ пяти томахъ, любятъ иногда поругивать; нѣкоторые даже, какъ я знаю, вырѣзываютъ изъ роскошнаго изданія рисунки для своего «Hand-Apparat'a», а страницы, гдѣ рисунковъ нѣтъ, очевидно, выбрасываютъ. Я же, полагаю, за справками къ многотомному «Перро и Шипье» археологамъ много еще придется обращаться, и мы еще долго, поэтому, будемъ его помнить.

И Конце и Перро сдѣлали все, что въ силахъ были сдѣлать, благодаря судьбѣ, которой угодно было послать имъ столь долгій вѣкъ. Съ кончиною ихъ не только можно, но и должно примириться. Но не хотѣлось бы примириться со смертью нашего молодого сочлена, неожиданно скончавшагося 17-го минувшаго ноября Игоря Прокопьевича Малева, который лишь въ 1913 г. кончилъ курсъ въ Историко-Филологическомъ Институтѣ, а въ послѣднемъ засѣданіи Отдѣленія нашемъ читалъ свой первый и, увы! послѣдній докладъ о протокоринѳскихъ и коринѳскихъ вазахъ изъ Ольвіи, напечатанный теперь въ «Извѣстіяхъ Археологической Коммиссіи». Смерть Малева, заразившагося скарлатиной, сразившей его менѣе, чѣмъ въ недѣлю, должна быть отнесена къ тѣмъ злобнымъ и злостнымъ шуткамъ, которыми судьба, къ сожалѣнію, нерѣдко любитъ играть надъ беззащитнымъ отъ этихъ шутокъ человѣкомъ.

Память покойныхъ была почтена вставаніемъ.

2.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 26-го апрѣля 1914 г.

3.

Произведено, на основаніи § 33 Устава, избраніе члена Совѣта отъ Отдѣленія, за окончаніемъ срока, на который былъ избранъ д. чл. Я. И. Смирновъ.

Большинствомъ голосовъ избранъ д. чл. М. И. Ростовцевъ.

4.

Чл.-сотр. Г. Ф. Церетели сдѣлалъ докладъ: *О Порфиріевскомъ Четвероевангеліи 835 года*[1]).

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: А. А. Васильевъ, А. С. Раевскій, Я. И. Смирновъ.

5.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ прочелъ рефератъ: *Военная оккупація Ольвіи и Кавказа*[2]).

---

[1]) См. Журн. Мин. Нар. Просв. 1915, іюнь, отд. класс. филол. 271—282.
[2]) См. Извѣстія Археол. Комм. 58 (1915), 1—16.

ПРОТОКОЛЫ ЗАСѢДАНІЙ

Отдѣленія археологіи древне-классической, византійской и западно-европейской за 1915 годъ.

I. Засѣданіе 24-го января.

Подъ предсѣдательствомъ В. В. Латышева, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены общества: В. В. Бартольдъ, Б. Л. Богаевскій, Н. И. Веселовскій, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, Ѳ. Ф. Зѣлинскій, Н. Я. Марръ, А. В. Никитскій, І. А. Орбели, К. К. Романовъ, И. И. Ростовцевъ, В. В. Саханевъ, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій. Гость В. Н. Ракинтъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 20-го декабря 1914 г.

2.

Читанъ и утвержденъ отчетъ о дѣятельности Отдѣленія за 1914 г.

3.

Чл.-сотр. Э. В. Диль прочелъ рефератъ: *Чашка съ наговоромъ, найденная въ Ольвіи въ 1912 году* [1]).

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: Б. Л. Богаевскій, Ѳ. Ф. Зѣлинскій, М. И. Ростовцевъ.

---

[1]) См. Изв. Арх. Комм. 58 (1915), 40—56.

4.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Сирискъ, историкъ Херсонеса Таврическаго* [1]).

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: Ѳ. Ф. Зѣлинскій, В. В. Латышевъ, К. В. Хилинскій.

II. Засѣданіе 18-го апрѣля.

Подъ предсѣдательствомъ П. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: В. Н. Бенешевичъ, графъ А. А. Бобринской, Ѳ. А. Браунъ, О. Ф. Вальдгауеръ, Н. И. Веселовскій, В. Г. Глазовъ, князь И. А. Джаваховъ, Х. М. Лопаревъ, Н. Е. Макаренко, Н. Я. Марръ, А. А. Миллеръ, В. К. Мясоѣдовъ, М. И. Ростовцевъ, Н. И. Рѣпниковъ, Я. И. Смирновъ, Н. П. Сычевъ, К. В. Хилинскій. Гости: В. В. Воиновъ, П. К. Степановъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 24-го января 1915 г.

2.

Секретарь прочелъ рефератъ д. чл. В. В. Латышева: *Къ начальной исторіи города Маріуполя* [2]).

3.

Д. чл. Б. В. Фармаковскій сдѣлалъ докладъ: *Мраморная стела Херсонскаго музея* [3]).

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ.

---

[1]) См. Журн. Мин. Нар. Просв. 1915, апрѣль, отд. класс. филол. 151—170.
[2]) См. Зап. Одесск. Общ. Ист. и Древн. т. XXXII. Матеріалы, 42—64.
[3]) См. Изв. Арх. Комм. 58 (1915), 82—133.

III. Засѣданіе 14-го ноября.

Подъ предсѣдательствомъ П. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены общества: В. В. Бартольдъ, В. Н. Бенешевичъ, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, князь И. А. Джаваховъ, Э. В. Диль, Х. М. Лопаревъ, Н. Я. Марръ, А. А. Мироновъ, А. В. Никитскій, Н. Л. Окуневъ, І. А. Орбели, М. А. Поліевктовъ, Н. И. Рѣпниковъ, В. В. Сахаревъ, Я. И. Смирновъ, К. Д. Чичаговъ. Гости: К. Э. Гриневичъ, В. Н. Максимовъ, г-жа Окунева.

1.

Д. чл. Н. Л. Окуневъ сдѣлалъ докладъ: *Константинополь и св. София* [1]).

IV. Засѣданіе 5-го декабря.

Подъ предсѣдательствомъ П. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: В. В. Бартольдъ, Б. Л. Богаевскій, Н. И. Веселовскій, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, Э. В. Диль, Х. М. Лопаревъ, А. К. Марковъ, А. А. Мироновъ, А. В. Никитскій, А. А. Парландъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій, Г. Ф. Церетели. Гости: г. Боровка, Н. Е. Гаршина, К. Э. Гриневичъ, Е. В. Ернштедтъ, М. И. Максимова, С. В. Меликова, С. И. Протасова, С. М. Ростовцева, г. Серебряковъ.

1.

Читаны и утверждены протоколы засѣданія 18-го апрѣля и 14-го ноября 1915 г.

2.

Произведено, на основаніи § 56 Устава, избраніе Управляющаго Отдѣленіемъ. Большинствомъ 12 голосовъ противъ одного избранъ на 4-ое трехлѣтіе д. чл. П. В. Никитинъ.

---

[1]) См. Старые годы, ноябрь 1915 г.

3.

Произведено, на основании § 56 Устава, избраніе Секретаря Отдѣленія. Большинствомъ 12 голосовъ противъ одного избранъ на 8-е трехлѣтіе д. чл. С. А. Жебелевъ.

4.

М. И. Максимова прочитала рефератъ: *Античная гемма съ изображеніемъ Ликурга*[1]).

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: М. И. Ростовцевъ и Б. В. Фармаковскій.

5.

К. Э. Гриневичъ сдѣлалъ докладъ: *Египетскія погребальныя статуэтки.*

Въ обсужденіи доклада принялъ участіе Б. А. Тураевъ.

---

[1]) См. выше.

ПРОТОКОЛЫ ЗАСѢДАНІЙ

Отдѣленія археологіи древне-классической, византійской и западно-европейской за 1916 годъ.

I. Засѣданіе 3-го февраля.

Подъ предсѣдательствомъ Ѳ. И. Успенскаго, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: Б. Л. Богаевскій, О. Ф. Вальдгауеръ, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, князь И. А. Джаваховъ, Э. В. Диль, Н. Е. Макаренко, Н. Я. Марръ, А. А. Миллеръ, А. А. Мироновъ, Л. А. Моисеевъ, Е. М. Придикъ, К. К. Романовъ, М. И. Ростовцевъ, В. В. Саханевъ, Я. И. Смирновъ, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій, В. А. Шугаевскій. Гости: г. Боровка, Н. Е. Гаршина, Е. В. Ернштедтъ, Ю. С. Ляпуновъ, М. И. Максимова, г. Петри, г. Поплавскій.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 5-го декабря 1915 г.

2.

Читанъ и утвержденъ Отчетъ о дѣятельности Отдѣленія за 1915 годъ.

3.

Секретарь доложилъ, что д. чл. В. В. Латышевъ, приготовившій къ печати трудъ: «Извѣстія византійскихъ писателей о Скиѳіи и Кавказѣ», желалъ бы помѣстить его въ «Запискахъ» Отдѣленія и про-

сить ассигновать на это изданіе имѣющійся получиться остатокъ отъ суммы, ассигнованной на изданіе «Записокъ» въ 1916 году.

При обсужденіи предложенія В. В. Латышева д. чл. М. И. Ростовцевъ указалъ на нежелательность печатанія труда В. В. Латышева въ «Запискахъ», такъ какъ при этомъ: а) пришлось бы растянуть изданіе на нѣсколько томовъ «Записокъ» и тѣмъ самымъ замедлить появленіе его въ свѣтъ; б) печатаніе «Извѣстій» въ «Запискахъ» неминуемо повлекло бы за собою сокращеніе печатанія въ «Запискахъ» остальнаго очередного матеріала. М. И. Ростовцевъ предложилъ передать заявленіе В. В. Латышева на разсмотрѣніе Совѣта Общества, который могъ бы изыскать особыя средства на изданіе «Извѣстій».

Д. чл. С. А. Жебелевъ указалъ, что Совѣтъ Общества едва ли могъ бы ассигновать на изданіе «Извѣстій» какую-либо сумму, такъ какъ: а) смѣта Общества на текущій годъ уже составлена и утверждена и б) въ эту смѣту включена уже значительная сумма на 2-ое изданіе «Inscriptiones» В. В. Латышева.

Д. чл. Я. И. Смирновъ полагалъ, что въ переживаемое нами военное время едва ли правильно возбуждать предъ Министерствомъ Народнаго Просвѣщенія ходатайство объ ассигнованіи особаго кредита на изданіе «Извѣстій», что, поэтому, цѣлесообразнѣе было бы удѣлить на изданіе «Извѣстій» часть суммы, ассигнованной на изданіе «Записокъ».

Д. чл. Б. В Фармаковскій указалъ, что можно было бы обратиться въ Министерство Народнаго Просвѣщенія съ ходатайствомъ объ ассигнованіи особаго кредита на изданіе «Извѣстій» въ 1917 г.

Постановлено: а) ассигновать на изданіе «Извѣстій» въ 1916 г. ту сумму, которая останется неизрасходованной отъ ассигнованныхъ Отдѣленію средствъ въ 1916 г. на изданіе «Записокъ»; б) печатать «Извѣстія» отдѣльнымъ изданіемъ; в) представить въ Совѣтъ Общества ходатайство объ изысканіи имъ особыхъ средствъ на изданіе «Извѣстій».

4.

Н. Е. Гаршина прочитала рефератъ: *Римскій историческій портретъ въ Эрмитажѣ*[1]).

Въ обсужденіи реферата принялъ участіе М. И. Ростовцевъ.

---

[1]) См. выше.

5.

Д. чл. Н. Е. Макаренко сдѣлалъ докладъ: *Первый Мордвиновскій курганъ.*

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: Л. А. Моисеевъ, К. К. Романовъ, М. И. Ростовцевъ.

II. Засѣданіе 11-го февраля.

Подъ предсѣдательствомъ Ѳ. И. Успенскаго, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: В. Н. Бенешевичъ, Б. А. Богаевскій, О. Ф. Вальдгауеръ, А. А. Васильевъ, Н. И. Веселовскій, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, князь И. А. Джаваховъ, Х. М. Лопаревъ, Ю. Ю. Марксъ, Н. Я. Марръ, А. А. Миллеръ, Н. Л. Окуневъ, І. А. Орбели, Е. М. Придикъ, К. К. Романовъ, М. И. Ростовцевъ, В. В. Сахановъ, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій, М. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій, В. А. Шугаевскій. Гости: г. Боровка, г. Гессъ, Н. Е. Гаршина, К. Э. Гриневичъ, Е. В. Ернштедтъ, М. И. Максимова, С. И. Протасова, С. А. Половцова, г. Поплавскій, г. Серебряковъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 3-го февраля 1916 г.

2.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Степная днѣпровская группа скиѳскихъ царскихъ погребеній.*

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: Н. И. Веселовскій, Б. В. Фармаковскій.

III. Засѣданіе 30-го марта.

Подъ предсѣдательствомъ П. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: Б. Л. Богаевскій, О. Ф. Вальдгауеръ, А. А. Васильевъ, С. А. Гамаловъ-

Чураевъ, К. Э. Гриневичъ, князь И. А. Джаваховъ, Э. В. Диль, Х. М. Лопаревъ, Н. Е. Макаренко, Н. Я. Марръ, А. А. Мироновъ, І. А. Орбели, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, Н. П. Сычевъ, Ѳ. И. Успенскій, Б. В. Фармаковскій, В. А. Шугаевскій. Гости: г. Боровка, г. Ганджацянъ, Ю. С. Ляпуновъ, г. Поплавскій, Г. Н. Чубиновъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 10-го февраля 1916 г.

2.

Д. чл. Х. М. Лопаревъ прочелъ рефератъ: *О византійскомъ гуманистѣ XII вѣка Стильяи и его стихотвореніи на пожаръ Константинополя 1197 года.*

Въ обсужденіи реферата приняли участіе: А. А. Васильевъ, П. В. Никитинъ, М. И. Ростовцевъ, Ѳ. И. Успенскій.

3.

Чл.-сотр. О. Ф. Вальдгауеръ, прочелъ сообщеніе: *Часть архаическаго акролита* [1]).

Въ обсужденіи сообщенія принялъ участіе Б. В. Фармаковскій.

4.

Д. чл. Я. И. Смирновъ сдѣлалъ докладъ: *Остатки мозаической росписи въ церкви селенія Црома Тифлисской губерніи.*

IV. Засѣданіе 27-го апрѣля.

Подъ предсѣдательствомъ П. В. Никитина, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: Б. Л. Богаевскій, О. Ф. Вальдгауеръ, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, К. Э. Гриневичъ, Э. В. Диль, г. Лебедянская, Н. П. Лихачевъ, Н. Е. Макаренко, М. И. Максимова, А. К. Марковъ, А. А. Миллеръ, Н. Л. Окуневъ, І. А. Орбели, Е. М. Придикъ, А. С. Раевскій, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, Б. В.

---

[1]) См. Сборникъ въ честь Вл. К. Мальмберга, Москва 1917, 181—189.

Фармаковскій, К. В. Хилинскій, К. Д. Чичаговъ, В. А. Шугаевскій. Гость: Г. Н. Чубиновъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 30-го марта 1916 г.

2.

Д. чл. Б. В. Фармаковскій заявилъ, что высказанное имъ въ засѣданіи 30-го марта 1916 года сомнѣніе относительно подлинности памятника, послужившаго предметомъ сообщенія О. Ф. Вальдгауера, послѣ ближайшаго ознакомленія съ памятникомъ, оказывается неосновательнымъ. Памятникъ подлинный, но не архаическій, а архаистическій.

Чл.-сотр. О. Ф. Вальдгауеръ заявилъ, что онъ, какъ и ранѣе, считаетъ этотъ памятникъ архаическимъ.

3.

Д. чл. М. И. Ростовцевъ сдѣлалъ докладъ: *Херсонесъ и Юлій Цезарь.*

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: С. А. Жебелевъ и К. В. Хилинскій.

V. Засѣданіе 11-го мая.

Подъ предсѣдательствомъ Н. Я. Марра, при секретарѣ С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: В. В. Бартольдъ, В. Н. Бенешевичъ, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, К. Э. Гриневичъ, Э. В. Диль, г. Лебедянская, г. Лорисъ-Калантаръ, М. И. Максимова, Н. Л. Окуневъ, А. С. Раевскій, Я. И. Смирновъ, Н. Л. Сычевъ, Б. В. Фармаковскій, Г. Н. Чубиновъ, В. А. Шугаевскій. Гости: гг. Ганджацянъ, Шероцкій.

1.

Предсѣдательствующій заявилъ о тяжелой утратѣ, понесенной Отдѣленіемъ въ лицѣ скончавшагося 5-го мая Управляющаго Отдѣленіемъ, д. чл. П. В. Никитина.

Память покойнаго почтена вставаніемъ.

2.

Секретарь сдѣлалъ предложеніе посвятить ближайшее засѣданіе Отдѣленія памяти П. В. Никитина.

3.

Предсѣдательствующій заявилъ о кончинѣ д. чл. А. В. Прахова, состоявшаго въ числѣ членовъ Общества съ 20-го мая 1875 года и исполнявшаго обязанности секретаря Отдѣленія съ 19-го марта 1880 года по 30-ое октября 1886 года.

Память покойнаго почтена вставаніемъ.

4.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 27-го апрѣля 1916 г.

5.

Былъ подвергнутъ обсужденію докладъ д. чл. Я. И. Смирнова, сдѣланный имъ въ засѣданіи 27-го апрѣля 1916 года.

Въ обсужденіи доклада приняли участіе: С. А. Жебелевъ, Н. Я. Марръ, Н. П. Сычевъ, Б. В. Фармаковскій.

6.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ *некрологъ А. В. Прахова* [1]).

7.

Д. чл. Я. И. Смирновъ сдѣлалъ докладъ: *О древнѣйшихъ христіанскихъ рельефахъ Закавказья.*

VI. Засѣданіе 22-го сентября.

Засѣданіе посвящено памяти покойнаго Управляющаго Отдѣленіемъ д. чл. П. В. Никитина.

Присутствовали члены Общества: В. Н. Бенешевичъ, А. А. Ва-

---

[1]) См. Журн. Мин. Нар. Пр. 1916 г, іюнь.

сильевъ, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, К. Э. Гриневичъ, М. Г. Демени, князь И. А. Джаваховъ, С. А. Жебелевъ, И. Ю. Крачковскій, Х. М. Лопаревъ, М. И. Максимова, А. І. Маленнъ, И. Ю. Марковъ, Н. Я. Марръ, А. А. Мироновъ, Н. Л. Окуневъ, І. А. Орбели, М. А. Поліевктовъ, А. Е. Прѣсняковъ, М. И. Ростовцевъ, Я. И. Смирновъ, В. В. Струве, Н. П. Сычевъ, графъ И. И. Толстой, И. Г. Троицкій, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій, Г. Ф. Церетели, С. О. Цыбульскій. Гости: Е. В. Ернштедтъ, П. В. Ернштедтъ, Н. А. Васильева, С. В. Меликова, Е. Н. Никитина, М. И. Никитина, С. И. Протасова, Д. С. Столица, Е. П. Столица.

Были сдѣланы доклады: д. чл. Б. В. Фармаковскимъ: *П. В. Никитинъ, какъ дѣятель Русскаго Археологическаго Общества*; д. чл. М. И. Ростовцевымъ: *П. В. Никитинъ, его взгляды на науку и классическое образованіе*; чл.-сотр. Г. Ф. Церетели: *П. В. Никитинъ и филологическая наука*; д. чл. А. А. Васильевымъ: *П. В. Никитинъ и византиновѣдѣніе;* д. чл. С. А. Жебелевымъ: *Докторская диссертація П. В. Никитина* [1]).

VII. Засѣданіе 7-го декабря.

Подъ предсѣдательствомъ Н. П. Кондакова, при и. о. секретаря С. А. Жебелевѣ, присутствовали члены Общества: В. В. Бартольдъ, А. А. Васильевъ, Н. И. Веселовскій, С. А. Гамаловъ-Чураевъ, К. Э. Гриневичъ, Э. В. Диль, К. А. Иностранцевъ, В. В. Латышевъ, Р. Х. Лёперъ, Х. М. Лопаревъ, Н. Е. Макаренко, М. И. Максимова, Н. Я. Марръ, А. А. Мироновъ, І. А. Орбели, А. А. Парландъ, С. М. Придикъ, А. С. Раевскій, М. И. Ростовцевъ, Н. И. Рѣпниковъ, В. В. Саханевъ, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, графъ И. И. Толстой, И. Г. Троицкій, Ѳ. И. Успенскій, Б. В. Фармаковскій, К. В. Хилинскій. Гости: г. Боровка, Д. Н. Воронецъ, С. В. Меликова. С. И. Протасова, г. Серебряковъ.

1.

Произведено избраніе Управляющаго Отдѣленіемъ на мѣсто скончавшагося П. В. Никитина, Секретаря Отдѣленія на мѣсто отказав-

[1]) См. выше.

шагося отъ исполненія секретарскихъ обязанностей С. А. Жебелева, члена Совѣта отъ Отдѣленія на мѣсто М. И. Ростовцева, срокъ полномочій котораго истекаетъ 20-го декабря с. г.

Въ выборахъ принималъ участіе 21 членъ Общества. По произведенному подсчету поданныхъ записокъ оказалось, что получили:

На должность Управляющаго Отдѣленіемъ: М. И. Ростовцевъ—18 голосовъ, В. В. Латышевъ—1 голосъ, графъ И. И. Толстой—1 голосъ, Ѳ. И. Успенскій—1 голосъ.

На должность Секретаря Отдѣленія: С. А. Жебелевъ—18 голосовъ, графъ И. И. Толстой—2 голоса, С. С. Лукьяновъ—1 голосъ.

На должность члена Совѣта отъ Отдѣленія: графъ И. И. Толстой—10 голосовъ, Я. И. Смирновъ—9 голосовъ, К. В. Хилинскій—1 голосъ.

Постановлено считать избранными: Управляющимъ Отдѣленія—д. чл. М. И. Ростовцева, Секретаремъ Отдѣленія—д. чл. С. А. Жебелева, членомъ Совѣта отъ Отдѣленія—д. чл. графа И. И. Толстого.

2.

Читаны и утверждены протоколы засѣданій 11-го мая и 22-го октября 1916 года.

3.

Д. чл. В. В. Латышевъ прочелъ рефератъ: *О житіяхъ преподобнаго Ѳеофана Исповѣдника, автора хронографіи.*

4.

Д. чл. Б. В. Фармаковскій сдѣлалъ докладъ: *Келермесскія древности* (о распредѣленіи этихъ древностей по курганамъ).

Гос.
Публичная
Б-ка

Записка для обозрѣнія русскихъ древностей . . . . . — р. 20 к.

О древнихъ христіанскихъ надписяхъ въ Аѳинахъ. Архим. Антонина . . . . 1 » 50 »

Труды 2-го Археологическаго съѣзда, съ атласомъ . . . 5 » — »

Археологическіе труды А. Н. Оленина. Т. I—4 р. 50 к., т. II—2 р. . . . . 6 » 50 »

Очеркъ жизни и дѣятельности Д. В. Полѣнова. Н. П. [illegible] 1 » 50 »

Опись древнихъ рукописей, хранящихся въ музеѣ Русск. Арх. Общ. Д. И. Прозоровскаго. . . . . 1 » — »

Поѣздка въ Румелію. Архим. Антонина. . . . . 3 » — »

Изъ Румеліи. Архим. Антонина. . . . . 6 » — »

Критическія наблюденія надъ формами изящныхъ искусствъ. I. Зодчество древняго Египта. А. В. Прахова. . . . . . . 3 » — »

Рязанскія древности. . . . . 1 » — »

Собраніе древнихъ памятниковъ искусства въ Павловскѣ. Л. Э. Стефани. 1 » — »

Сборникъ еврейскихъ надписей. Д. А. Хвольсона (съ 8 таблицами). . . . . 4 » — »

Библіографическое обозрѣніе трудовъ Русскаго Археол. Общества. Д. В. Полѣнова. . . . . 1 » — »

Опись предметовъ, хранящихся въ Музеѣ Русскаго Археол. Общества. Д. И. Прозоровскаго. . . . . 1 » — »

Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae. Edidit Basilius Latyschev, vol. I—7 p., II—10 p., IV—10 p. . . . . 27 » — »

Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae. Iterum edidit Basilius Latyschev, vol. I . . . . . 30 » — »

В. В. Латышевъ. Сборникъ греческихъ надписей христіанскихъ временъ изъ Южной Россіи. . . . . 2 » — »

Ю. Б. Иверсенъ. Медали въ честь русскихъ государственныхъ дѣятелей и частныхъ лицъ. Т. III. . . . . 3 » — »

Н. Е. Бранденбургъ. Старая Ладога. Рисунки и техническое описаніе акад. В. В. Суслова. . . . . 25 » — »

Н. И. Веселовскій. Рѣчь, читанная въ торжественномъ собраніи 15-го декабря 1895 г. . . . . — » 30 »

Н. И. Веселовскій. Исторія Русскаго Археологическаго Общества за первое пятидесятилѣтіе его существованія. 1846—1896 г. . . . . 4 » — »

А. А. Спицынъ. Краткій каталогъ Музея Русскаго Археологическаго Общества . . . . — » 25 »

Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης ἐκδιδ. ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. . . . . . : 4 » — »

Цѣна 12 руб.